

DADOS CURRICULARES
RENATA SOARES JUNQUEIRA

NASCIMENTO 17.11.1962 – CAMPINAS/SP

FILIAÇÃO Paulo Ribeiro Junqueira
Sônia Soares Junqueira

1982/1987 Curso de Graduação em Letras
Instituto de Estudos da Linguagem/Universidade Estadual de
Campinas

1987/1992 Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária, nível de Mestrado, no
Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas

1992/2000 Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária, nível de Doutorado, no
Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas

Desde Julho de 1994 Professora Assistente do Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Renata Soares Junqueira

**A ESTÉTICA DA TEATRALIDADE:
LEITURA DA PROSA DE FLORBELA ESPANCA**

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária
do Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito parcial para obtenção do título de
Doutor em Letras na Área de Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Haqira Osakabe

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

2000



412770007

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	J/UNICAMP
	J968e
V.	Ex.
TOMBO BC/	41901
PROC.	278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	22-08-00
N.º CPD	

CM-00143974-B

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

J968e Junqueira, Renata Soares
A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca / Renata Soares Junqueira. -- Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Haqira Osakabe
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Espanca, Florbela, 1894-1930. 2. Literatura comparada. 3. Decadismo (Movimento literário). 4. Simbolismo. 5. Modernismo. I. Osakabe, Haqira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

RENATA SOARES JUNQUEIRA

**A ESTÉTICA DA TEATRALIDADE: LEITURA DA PROSA DE FLORBELA
ESPANCA**

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Prof. Dr. Haqira Osakabe (Presidente e Orientador)

Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

Prof. Dr. Fernando Cabral Martins

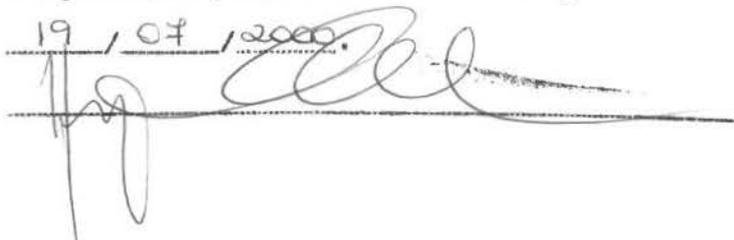
Prof. Dra. Maria Lúcia Dal Farra

Prof. Dra. Vilma Arêas

Campinas, 24 de Maio de 2000.

este exemplar é a redação final da tese
defendida por Renata Soares

Junqueira
e aprovada pela Comissão Julgadora em

19 / 07 / 2000.


A Ti, para que não creias que eu vou dedicá-la a Outro.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AGRADECIMENTOS

É com alegria que registro aqui os meus agradecimentos aos que leram este trabalho e aos que acompanharam e contribuíram para o seu desenvolvimento.

Agradeço especialmente:

ao Haquira Osakabe, por tudo;

ao Fernando Cabral Martins, pelas excelentes sugestões de leitura;

às colegas Anamaria Filizola, Aparecida de Fátima Bueno e Patrícia Cardoso, pelo apoio solidário;

a Paulo Franchetti e Vilma Arêas, pela leitura atenta e norteadora que fizeram do meu projeto de tese, por ocasião do Exame de Qualificação;

a Maria Lúcia Dal Farra, professora singular que encaminhou os meus primeiros passos na investigação sobre Florbela Espanca e que eu, seguramente, tenho sempre como modelo a orientar a minha prática universitária: como docente e como pesquisadora;

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

aos colegas da UNESP de Araraquara, pela camaradagem de sempre;

aos amigos Alcides Cardoso dos Santos e Elsa Margarida Ferreira, pela prontidão com que sempre me ajudaram a resolver problemas relativos ao uso da língua inglesa;

a Raquel Pirolla Martins, do Pólo Computacional da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara, pela preciosa ajuda no trabalho de ilustração do volume;

ao CNPq, pela Bolsa "Doutorado Sanduíche" que me permitiu desenvolver em Portugal a pesquisa sobre Florbela Espanca, no período de Março de 1993 a Julho de 1994;

à CAPES, pela Bolsa de Doutorado que me foi concedida pelo PICDT no período de Março de 1995 a Setembro de 1996.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

All the world is a stage ...

(William Shakespeare)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	17
Resumo	19
Apresentação	21
1 A ESTÉTICA DA TEATRALIDADE	26
1.1 Decadentismo e/ou Simbolismo	30
1.2 Identidades perdidas	42
1.3 O triunfo do artifício	50
1.4 Converter a vida em arte	55
1.5 A mistura dos gêneros	59
2 A DANÇA DE SALOMÉ	66
2.1 <i>O dominó preto</i>	67
2.2 A dança	73
3 SOB O OLHAR DE MEDUSA ou identidades na corda bamba	107
4 NA INTIMIDADE DO CAMARIM: a ficção da confissão	161
5 QUAL LUGAR PARA FLORBELA ESPANCA? (Em guisa de conclusão)	191
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	203
Summary	218

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Alfredo Margarido, <i>Passeio nos telhados</i> (1988).	60
Figura 2 – James Ensor, <i>Self-portrait with masks</i> (1899).	65
Figura 3 – Gustave Moreau, <i>A aparição</i> (1876).	88
Figura 4 – Almada-Negreiros, <i>A engomadeira</i> (1938).	150
Figura 5 – Pablo Picasso, <i>Figuras</i> (1945).	155
Figura 6 – Mário Botas, <i>Retrato evocativo de Fernando Pessoa</i> (1980).	182
Figura 7 – Alfredo Margarido, <i>A biblioteca</i> (1988).	190

JUNQUEIRA, R. S. *A estética da teatralidade*: leitura da prosa de Florbela Espanca. Campinas, 1999. 195p. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

RESUMO

Esta tese fundamenta-se numa leitura da prosa literária de Florbela Espanca (1894-1930), de uma perspectiva que aproxima a escritora dos mais revolucionários modernistas portugueses – Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada-Negreiros –, propondo-se assim uma posição crítica alternativa àquela que só vê Florbela como escritora tradicional, não-moderna, obsessivamente ligada à produção literária do século XIX. As afinidades – menos evidentes à primeira vista – entre Florbela Espanca e os seus veros contemporâneos destacam-se aqui através do que se denomina *estética da teatralidade*: concepção estética inspirada, sem dúvida, pela doutrina da "Arte pela Arte" e pelas tendências *esteticistas* de escritores decadentes e simbolistas, voltada para a construção de um mundo artificial (onde todas as coisas, inclusive as próprias convenções literárias, aparecem ostensivamente marcadas pelo *excesso de artificio* que as gerou) – um mundo pelo qual se quer substituir os valores do mundo real, burguês e insípido.

Palavras-chave: FLORBELA ESPANCA; LITERATURA COMPARADA; TEATRALIDADE; ESTETICISMO; DECADENTISMO; SIMBOLISMO; MODERNISMO.

Apresentação

A leitura da *prosa* de Florbela Espanca que constitui esta Tese é resultado de uma investigação que primeiramente se caracterizou como *Iniciação Científica* (1986) e que, buscando bases um pouco mais consistentes ao longo do *Mestrado* (1987-1992), se deteve em determinadas *máscaras convencionais* com as quais a escritora parecia querer colar a sua obra poética — e o sujeito lírico que por ela transita — a uma tradição literária que se lhe impunha, quanto mais não fosse, como condição *sine qua non* para alcançar reconhecimento e prestígio intelectual num tempo que era ainda de franca hostilidade à produção cultural feminina: o tempo dos primeiros passos, mais ou menos liberais, da República em Portugal (1910), movimento reprimido, já na década de 1920, pela instauração do Estado Novo. O artifício dessas máscaras, que então apontamos na Dissertação intitulada *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*, era já o primeiro índice de uma *teatralidade*, toda feita de convenções, que passou a chamar a nossa atenção como marca não apenas da poética mas de toda a obra literária de Florbela Espanca.

Impôs-se-nos naturalmente, a partir de então, a necessidade de perscrutar — agora nos seus escritos em prosa — essa teatralidade que, segundo a nossa hipótese, seria por excelência o sustentáculo de toda a criação estética de Florbela. Esta hipótese, de resto, afigurava-se tanto mais instigante quanto mais nos conduzia a

aproximar Florbela Espanca dos modernistas, seus contemporâneos — Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e Fernando Pessoa, segundo a ordem em que eles adiante aparecerão —, e a reavaliar o procedimento crítico, bastante recorrente, que consiste em vincular a escritora portuguesa à produção literária do século XIX, inserindo-a rigidamente ora nos quadros do Romantismo, ora nos do Decadentismo-Simbolismo.

Optamos, pois, por uma perspectiva alternativa, que procura realçar as *afinidades* da obra de Florbela com a produção literária do seu tempo — as três primeiras décadas do século XX —, embora também não deixemos de reconhecer a legitimidade de um outro procedimento crítico que consiste em apontar o *caráter de exceção* e a concreta situação de marginalidade literária que em Florbela são devidos a uma linguagem singular, de autoria feminina, ainda não "audível" no universo masculino dos intelectuais seus contemporâneos — lembramos, a propósito, a interessante leitura de Jorge de Sena¹ e os trabalhos de fôlego de Maria Lúcia Dal Farra² e Cláudia Pazos Alonso³, três críticos perspicazes da condição feminina na obra de Florbela Espanca.

¹ SENA, J. de, *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, 1946.

² Maria Lúcia Dal Farra tem publicado, desde 1983, diversos ensaios sobre Florbela Espanca. Publicou também uma Tese elaborada para a obtenção de Titularidade junto à Universidade Federal de Sergipe (*Florbela Espanca – Trocando Olhares*, 1994). Dentre os ensaios, destaco aqui "A condição feminina na obra de Florbela Espanca" (*Estudos portugueses e africanos*, 1985) e "Florbela: um caso feminino e poético" (Estudo introdutório à edição dos *Poemas de Florbela Espanca*, 1996).

³ ALONSO, C. P., *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, 1997.

Com tal determinação elaboramos o *capítulo 1*, que pretende definir o que chamamos *estética da teatralidade* como um processo literário, e artístico em geral, que parece ter origem nas últimas décadas do século XIX, quando os artistas se ressentem mais fortemente do ostracismo a que os vinha condenando a sociedade industrial, pragmática e utilitarista. O mundo de máscaras em que o escritor então se projeta *radicalmente* parece protegê-lo da hostilidade do mundo real que o oprime, ao mesmo tempo em que compensa a perda de identidade que lhe advém daquela mesma hostilidade — quando muito, o artista decadentista, simbolista e impressionista tem lugar apenas como "palhaço oficial"⁴ da burguesia industrial.

A *estética da teatralidade* constitui, a nosso ver, o agente articulador capaz de agrupar num mesmo conjunto Florbela Espanca e os modernistas portugueses, cujas obras, herdeiras do *culto ao artifício* que o *fin de siècle* propôs, são afinal produtos de um mesmo contexto sócio-cultural. Isto é o que procuramos demonstrar no *capítulo 2* ("A dança de Salomé"), onde o artificialismo de personagens obsessivas e estereotipadas vem aproximar as narrativas florbelianas contidas no volume de contos intitulado *O dominó preto* e as novelas *A grande Sombra* e *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro.

⁴ DAICHES, D., *Posições da crítica em face da literatura*, p. 351.

Do mesmo modo, o *capítulo 3* ("Sob o olhar de Medusa...") propõe uma comparação entre o livro de contos *As máscaras do destino*, de Florbela, e a ficção de Almada-Negreiros — especialmente a novela *A engomadeira* —, onde a teatralidade se revela na construção de um universo ficcional cujas criaturas — e a própria *linguagem* que as constrói e lhes dá vida — são ostensivamente *factícias*, chegando as personagens a parecer *inverossímeis* quer por excessiva inflexibilidade (no caso de Florbela), quer por exagerada flexibilidade (no caso de Almada).

Para completar a célebre tríade do Modernismo português não poderia mesmo faltar o nome de Fernando Pessoa, que comparece com o *Livro do Desassossego* e a complicada construção da sua *autoria*, que gera o semi-heterônimo Bernardo Soares depois de experimentar o seu antecessor, Vicente Guedes. Com efeito, o *capítulo 4* ("Na intimidade do camarim...") compara o *Diário* que Florbela Espanca compôs no seu último ano de vida (1930) e o desassossegado diário de Pessoa/Guedes/Soares. As duas obras deixam transparecer a *confissão* como *ficção*, isto é, o uso do gênero confessional como pretexto para devassar uma intimidade que também se revela, afinal, falsa, postiça, retrato que resulta de uma linguagem elaborada com *sofisticação*. Impõe-se-nos então a figura do sujeito confidente que tira a sua máscara apenas para nos mostrar que debaixo dela há outra máscara: "Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças",⁵ diz Pessoa/Bernardo Soares; "Tão pobres somos

⁵ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, 1994, v. 2, p. 177.

que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!",⁶ alerta Florbela.

Finalmente, o *capítulo 5* ("Qual lugar para Florbela Espanca?") vem, em guisa de conclusão, reforçar e justificar a idéia de um lugar para Florbela ao lado dos escritores seus contemporâneos — proposta que se apresenta como *alternativa*, já o dissemos, às duas perspectivas mais freqüentemente adotadas para a leitura e a interpretação da obra da escritora: aquela que não concebe tal obra senão como agregada aos quadros da literatura produzida pelo Romantismo, e aquela outra que aponta a singularidade da linguagem feminina de Florbela e a marginalidade que daí lhe advém como *ex-libris* da obra florbeliana — uma obra *ímpar* que ocupa um lugar à parte na história da literatura portuguesa.

⁶ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 57.

A ESTÉTICA DA TEATRALIDADE

O artifício parecia outrossim a des Esseintes a marca distintiva do gênio humano.

Como ele costumava dizer, a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados. ...

Não há dúvida de que essa sempiterna maçadora já esgotou a indulgente admiração dos verdadeiros artistas e é chegado o momento de substituí-la, tanto quanto possível, pelo artifício. (J.-K. Huysmans, *Às avessas*, p. 54)

Ora, de facto, o que é interessante nas pessoas de boa sociedade ... é a máscara que cada uma delas usa, não a realidade que sob a máscara se esconde. (Oscar Wilde, *O declínio da mentira*, p. 23-4)

É tarefa delicada definir, sem incorrer em simplismo, o que aqui chamamos "estética da teatralidade" para tentar aproximar Florbela Espanca dos modernistas, seus contemporâneos — escritores que, como ela, produziram a sua literatura nas primeiras décadas do século XX. Se é verdade que essa estética está radicada na

doutrina da *Arte pela Arte*¹ e em certas tendências *esteticistas* de escritores decadentes e simbolistas, será necessário conciliar esses princípios com a espécie de "maturação" a que os escritores mais modernos parecem ter conduzido o *subjetivismo* e as estratégias de *representação do sujeito* que tomaram à literatura de fins do século XIX. Tudo isso, é claro, requer esclarecimentos dos quais não nos podemos furtar.

Comecemos, pois, pelo princípio: as correntes inovadoras das últimas décadas do século XIX. A dificuldade, neste caso, instala-se logo na porta de entrada — e os críticos e teóricos da literatura não conseguem entender-se quanto à *nomeação* do movimento literário que então se consolidou. Na verdade, a crítica geralmente tem-se dedicado pouco a esse movimento, talvez por duas razões principais: primeiro, pela falta de engajamento dos escritores em questão, isto é, a sua decidida falta de interesse — ao contrário dos escritores naturalistas — pela realidade social e política do seu tempo, postura cujo caráter tacitamente revolucionário a crítica sociológica menos expedita não consegue compreender; depois, porque o movimento que se convencionou chamar "Simbolismo" carrega o estigma de os seus doutrinários terem sido mais teorizadores que poetas. A respeito desta segunda razão, inquestionável, Adolfo Casais Monteiro faz uma reflexão que muito nos interessa porque acaba

¹ A doutrina da *Arte pela Arte* interessa aqui como herança que os artistas do *fin de siècle* receberam do Parnasianismo e da *école de l'Art* tal como ela começou a impor-se na França, já na década de 1830, segundo o princípio de que "*l'art n'est pas pour l'humanité, pour la société, pour la morale, etc.; il est pour lui-même; il est l'art pour l'art*". MARTINO, P., *Parnasse et Symbolisme*, p. 15-6. Théophile Gautier defendeu esta doutrina nos seguintes termos: "*il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid*". GAUTIER apud MARTINO, P., *Parnasse et Symbolisme*, p. 17.

conduzindo à primeira razão acima apontada, que cumpre, esta sim, discutir aqui um pouco mais. Vejamos o que diz o autor dos respeitáveis *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*:

(...) ao contrário do romantismo ou do modernismo, o simbolismo é, afinal, uma teoria derivada da obra de grandes poetas... que não fizeram parte dele; isto é: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Rimbaud, não "fizeram" o movimento simbolista, que é obra de poetas de segunda e terceira ordem. Isto significa que, quando pensamos na poesia simbolista, a identificamos com aqueles poetas que a tornaram possível, embora tenham sido inteiramente passivos na sua constituição. Qualquer desses poetas se caracteriza essencialmente pelo seu alheamento de uma "ação", mesmo de uma "ação" de ordem exclusivamente literária. Não poderiam pensar em movimentos, porque toda a sua obra se define como alheamento da realidade.²

Ora, é importante não confundir o "alheamento" desses poetas com falta de consciência política e social. A sua aversão, tantas vezes declarada, à vida burguesa — e são altamente representativos dessa conduta os célebres casos fictícios de Axel e des Esseintes³ — é já um sintoma da sua larga consciência e da sua negação radical dos valores sociais que se lhes impunham. É como o soneto "Langueur", que começa com o verso *Je suis l' Empire à la fin de la décadence* e que, escrito por Verlaine provavelmente em 1883,⁴ veio a ser um dos motivos inspiradores da designação

² CASAIS MONTEIRO, A., *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, p. 230-1.

³ Personagens de Villiers de L' Isle-Adam e J.-K. Huysmans, respectivamente.

⁴ Cf. SENA, J. de, *Dialécticas da literatura*, p. 196-7.

"Decadentismo" (falaremos dela adiante): Jorge de Sena chama para ele atenção e percebe que

... um soneto celebrando a indiferença do lânguido artista, entregue à criação de "un poème un peu niais", tal como se via a derrocada do Império Romano ante o ímpeto dos Bárbaros, longe de, para uma estreita crítica pragmática, poder representar a "condenável" Arte pela Arte, contém, realmente, uma significação tremendamente revolucionária: *o poeta implicitamente reconhece que não é parte do Império que desaba, nem responsável por ele*. E, assim fazendo, não tanto reafirma a independência da arte, como se des-solidariza socialmente de uma realidade cuja lendária magnificência encobre realmente o *tédio* com que o soneto termina. Esse *tédio* vago do esteta prenuncia as revoluções juvenis do nosso tempo.⁵

Somente aqueles que não conseguem captar a "significação tremendamente revolucionária" das produções artísticas do chamado *fin de siècle*, que aparentemente só expressam o "tédio vago do esteta" — somente esses podem deixá-las de lado, acusando-as de subjetivismo alienado e de *désengagement*. Esses não compreendem, de resto, o alcance revolucionário do Decadentismo-Simbolismo e a força da influência que as suas manifestações exerceram sobre as vanguardas do século XX.⁶

⁵ SENA, J. de, *Dialécticas da literatura*, p. 197-8.

⁶ É interessante lembrar como os escritos de Baudelaire, mesmo os mais aparentemente "desengajados", se nos revelam surpreendentemente revolucionários e *antiburgueses* na interpretação de OEHLER, D., *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine* (a edição alemã é de 1979).

Quanto mais não seja, é justamente no "alheamento de uma 'ação' ", notado por Casais Monteiro relativamente aos grandes poetas franceses que inspiraram o movimento simbolista — é justamente aí que nasce a estética da teatralidade com vistas à construção de um mundo artificial que compense o artista das suas frustrações com a realidade que o circunda. É na esfera da arte, no universo estético que se apresenta ao artista *fin de siècle* como uma espécie de *palco* construído paralelamente ao cenário da vida real — é aí que se vai projetar toda e qualquer ação, que agora tende a ser, freqüentemente, apenas *imaginação*.

1.1 Decadentismo e/ou Simbolismo

Voltemos ainda ao princípio da discussão. Dizíamos que os críticos e teóricos da literatura não conseguem entender-se quanto à nomeação do movimento literário que marcou as últimas décadas do século XIX. Alguns críticos chamam-no, decididamente, *Simbolismo*; outros preferem a designação que aglutina *Decadentismo-Simbolismo* (ou Simbolismo-Decadentismo), levando em conta, deste modo, os *dois* nomes ou ainda as duas fases que o movimento teve; outros ainda, vão na esteira de Guy Michaud (1966) que, sem usar a forma nominal aglutinada e rejeitando embora o que chama de "*distinction traditionnelle*" entre Decadentismo e Simbolismo como duas *escolas* diferentes, faz questão de estabelecer uma distinção sutil que confere ao

Decadentismo o caráter de *reação mais radicalmente negativa* contra o objetivismo e o racionalismo dos parnasianos e naturalistas:

... . *Décadence et Symbolisme sont, non pas deux écoles, comme on tend généralement à le faire croire, mais deux phases successives d'un même mouvement, deux étapes de la révolution poétique. ... Mais, considérée de plus haut, la Décadence, ou comme on se plaisait à dire, le "Décadentisme", nous apparaît comme le moment du lyrisme, l'épanchement d'une sensibilité inquiète, à l'état de crise, le Symbolisme étant le moment intellectuel, la phase de réflexion sur ce lyrisme, à la recherche d'une unité que n'avait pas su, en France, découvrir le Romantisme, et qui permettra de définir la poésie en son essence et de poser les bases d'un régime nouveau. ... Le passage de la Décadence au Symbolisme, c'est le passage du pessimisme à l'optimisme, et en même temps la découverte de la poésie. Comment expliquer ce miracle? Par la rencontre d'un certain nombre de forces avec l'influence d'un homme. Comme on le verra, la nouvelle "école" donnera à la sensibilité décadente et à la société plus qu'une doctrine littéraire: une métaphysique, une conception du monde. C'est seulement alors qu'à travers le Symbolisme triomphant s'ouvriront pour la poésie des perspectives nouvelles.*⁷

Qual das três posições será a mais acertada? Casais Monteiro (1958), que não adota a denominação aglutinada mas acredita na teoria de *dois nomes para um mesmo movimento*, chama a atenção para o fato de "a designação adotada para o ... [Simbolismo] possuir um sentido independente dele, e muito anterior mesmo à sua existência". "E não só um [continua o crítico], mas mesmo vários sentidos, que por diversas maneiras se introduzem nos juízos sobre aquele movimento literário do século

⁷ MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme*, p. 234.

XIX ao qual coube o nome de simbolismo." Daí constata que "teria sido muito melhor que lhe tivesse ficado na história literária a designação de decadentismo, *que também teve, e é ainda muitas vezes usada na vez daquela*".⁸

Os adeptos da forma aglutinada "Decadentismo-Simbolismo" são muitos, dos quais cumpre destacar Jorge de Sena (1973)⁹ e a dupla Saraiva & Lopes (1996) cuja *História da literatura portuguesa* apresenta um capítulo dedicado ao "Neo-Romantismo e Simbolismo-Decadentismo".¹⁰ No excelente estudo crítico que antecede a sua tradução de *À rebours*, José Paulo Paes (1987) também fala em "geração decadentista-simbolista", mas chama "bíblia do decadentismo" ao romance traduzido e aponta, afinal, as afinidades entre a prosa de Huysmans e a nova estética literária que então se delineava: a do *art nouveau*.¹¹ É certo que a complexidade das concepções estéticas desse período¹² configura uma série de correntes artísticas afins e, conseqüentemente, uma variedade de denominações que, na prática da análise literária, dificultam ainda hoje uma convicta tomada de posição dos críticos.

⁸ CASAIS MONTEIRO, A., *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, p. 230. O grifo é meu.

⁹ Cf. SENA, J. de, *Dialécticas da literatura*, p. 197.

¹⁰ SARAIVA, A. J., LOPES, O., *História da literatura portuguesa*, 17. ed., p. 957.

¹¹ PAES, J. P., Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K., *As avessas*, p. 5, 21, 13-4.

¹² Adiante falarei do especial interesse dos simbolistas pela teoria estética, retomando o ensinamento de WILSON, E., *O castelo de Axel*, p. 19-20: "O que tornava Poe particularmente aceitável para os franceses, entretanto, era aquilo que o havia distinguido da maioria dos outros românticos dos países de língua inglesa: seu interesse pela teoria estética."

Por exemplo, a respeito de Fernando Pessoa e da sua ligação com a estética *fin de siècle*, Eduardo Lourenço (1986) afirma categoricamente que "Toda a sua vida foi simbolista. Nem há na literatura do Ocidente mais completa expressão do Simbolismo";¹³ já Haquira Osakabe (1996) considera, noutros termos, que "mais do que elitista e aristocrata, Pessoa foi, como manifestação acabada e radical do Decadentismo em seu país, a afirmação brutal do grau de exaustão a que chegara a esperança humana em fins do século XIX".¹⁴ Neste caso, resta-nos a perplexidade quando constatamos que as interpretações de Lourenço e Osakabe *não são divergentes* entre si — pelo contrário, elas se assemelham bastante: para Lourenço, é preciso devolver Fernando Pessoa "à sua dolorosa realidade de amante da Morte, de herói da impossibilidade de amar como o seu duplo e não menos wagneriano Luís Segundo, Rei da Baviera"¹⁵; para Osakabe, "Pessoa é o homem da recusa visceral de toda e qualquer saída redentora para a Humanidade".¹⁶ Será então mais acertado considerar Fernando Pessoa como manifestação acabada do Simbolismo ou do Decadentismo?

Talvez se tenha dado demasiada importância à distinção das *duas fases* do movimento, tais como as considerou Michaud. Em última análise, alguns dos estudos mais expressivos sobre esse período literário tendem a destacar mesmo a magnitude do

¹³ LOURENÇO, E., *Pessoa, rei da nossa Baviera*, p. 19.

¹⁴ OSAKABE, H., Antero e Pessoa. *Estudos portugueses e africanos*, n. 28, p. 36.

¹⁵ LOURENÇO, E., op. cit., p. 19-20.

¹⁶ OSAKABE, H., op. cit., p. 35.

que se chama *Simbolismo*¹⁷ — por definição, movimento literário nascido em França e como tal anunciado formalmente pelo manifesto que Jean Moréas publicou em *Le Figaro* de 18 de Setembro de 1886. A "Decadência" aparece, freqüentemente, como uma *idéia* que integra, juntamente com a do *dandismo*, a do *snobismo* etc., o ideário simbolista. Edward Lucie-Smith, por exemplo, afirma que "*One cannot discuss literary Symbolism without also discussing the notion of Decadence*" — noção que envolve "*a renunciation of the idea of progress, spiritual as well as material, which had sustained intellectuals ever since the eighteenth century*".¹⁸ E observa ainda o mesmo crítico:

*The fact that Decadence, dandyism and snobbery can often be defined in terms of refusals, either to participate in some event or to acknowledge some individual, calls attention to the generally negative aspects of the Symbolist emotional climate. Symbolism was a way of saying "no" to a number of things which were contemporary with itself.*¹⁹

¹⁷ Isto ocorre, diga-se de passagem, com o próprio Guy Michaud.

¹⁸ LUCIE-SMITH, E., *Symbolist art*, p. 51-2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54. Em contraste com Michaud, que considera a passagem da Decadência ao Simbolismo como a passagem do pessimismo ao otimismo, aqui o caráter de *reação negativa* é conferido ao Simbolismo mesmo.

De resto, já em 1977 Jean Pierrot notara que "a Decadência constitui o denominador comum de todas as tendências literárias que se manifestam nos vinte últimos anos do século [XIX]".²⁰

No estudo de fôlego em que procurou estabelecer distinções entre o Decadentismo e o Simbolismo, José Carlos Seabra Pereira (1975) começa por salientar a diferença "entre o que foi sobretudo um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística [o Decadentismo] e o que se apresenta como sistematizável doutrina [o Simbolismo]", mas afinal não pode deixar de admitir "as íntimas relações — de contiguidade ou sobreposição temporal, e, sob certos aspectos, de gestação e desenvolvimento — ... entre essas duas realidades".²¹ O mesmo ocorre com Barbara Spaggiari, que tece as seguintes considerações sobre o Decadentismo:

O Decadentismo *foi uma atitude existencial, antes de ser artística*, em virtude da qual o homem recusava — de modo muitas vezes irracional e emotivo — o positivismo, a tecnologia imperante, o materialismo, o racionalismo, as convenções sociais e, no campo literário, a vulgaridade do Naturalismo ou o artificioso requinte dos Parnasianos.²²

Mas também ela conclui que decadentes e simbolistas são artistas de uma *mesma* geração que "reage de maneiras opostas à crise do pensamento e das

²⁰ PIERROT, J., *L'imaginaire décadent*, p. 16 apud MORETTO, F. M. L. (Org.), *Caminhos do decadentismo francês*, p. 30.

²¹ SEABRA PEREIRA, J. C., *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, p. 4.

²² SPAGGIARI, B., *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, p. 11. O grifo é meu.

instituições": quer dando largas à "ânsia metafísica" e empenhando-se "na aventura espiritual excêntrica e egotista", quer afundando-se "na nevrose e no mais radical pessimismo", todos pertencem a uma geração "destinada a viver no clima inquieto do fim-do-século".²³

A tese defendida por Guy Michaud, que distingue reações *negativas* e *positivas* que redundam, respectivamente, no *pessimismo radical* dos decadentes e no *misticismo* dos simbolistas, pode remeter-nos a dois "casos" exemplares da literatura francesa, aos quais, de passagem, já nos referimos: o de des Esseintes e o de Axel. O primeiro seria o exemplo cabal do herói decadentista: sem qualquer crença e qualquer esperança numa possível redenção da humanidade, des Esseintes isola-se radicalmente na sua casa de Fontenay-aux-Roses, onde vive em função da sua "nevrose estética".²⁴ O segundo, Conde Axel de Auersburg, é um místico que "se entrega ao estudo da filosofia hermética dos alquimistas e está sendo preparado, por um adepto rosa-cruz, para a revelação dos últimos mistérios"²⁵ — parece acreditar, pois, numa solução redentora, muito embora viva também completamente isolado da sociedade, num castelo situado no coração da Floresta Negra.

Esta distinção parece-nos, em última análise, enganosa. Afinal, o pessimismo radical de Axel também se revela, de maneira inequívoca, quando o nobre personagem

²³ SPAGGIARI, B., *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, p. 40.

²⁴ PAES, J. P., *Huysmans ou a nevrose do novo*, p. 5.

²⁵ WILSON, E., *O castelo de Axel*, p. 183.

de Villiers de L'Isle-Adam exorta a sua amada a abandonar a vida, digna de ser vivida somente pelos criados:

Viver? Nossos criados farão isso por nós... Oh, o mundo exterior! Não nos deixemos lograr pelo velho escravo, algemado aos nossos pés à plena luz do dia, que nos promete as chaves de um palácio encantado, quando, no negro punho cerrado, aperta tão-somente um punhado de cinzas!²⁶

Por outro lado, des Esseintes é dotado de um misticismo que José Paulo Paes não deixa passar despercebido: chama paradoxalmente "asceta do hedonismo"²⁷ ao personagem de Huysmans, e observa que o progressivo refinamento dos prazeres a que ele se dedica "acaba por se constituir numa espécie de ioga ou educação dos sentidos fundamentada na exploração da sinestesia".²⁸ Nota ainda o tradutor e crítico de Huysmans que

Num dos seus momentos de auto-análise, des Esseintes enxerga nas "suas tendências para o artifício" a manifestação de "ímpetos no rumo de um ideal, de um universo desconhecido, de uma beatitude longínqua, desejável como aquela que as Escrituras nos prometem".²⁹

²⁶ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., *Axel* apud WILSON, E., *O castelo de Axel*, p. 185.

²⁷ PAES, J. P., *Huysmans ou a nevrose do novo*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

Mais radicalmente descrente de tudo e apenas aferrado à sua *estética do artifício* será, talvez, o Dorian Gray de Oscar Wilde.³⁰ Não por acaso, alguns críticos consideram que o Simbolismo é um fenômeno característico da literatura *francesa*, ao passo que o Decadentismo só se realiza cabalmente em obras da literatura *inglesa*. A diferença de tom entre as duas literaturas era notada já em 1931 por Edmund Wilson, que se preocupava com

lembrar que o desenvolvimento da poesia francesa tem sido muito diverso do da inglesa. Michelet diz que no século XVI o futuro da literatura francesa dependera do equilíbrio entre Rabelais e Ronsard, e lamenta fosse Ronsard o vencedor. Porque, em França, Rabelais equivalia de certo modo aos nossos isabelinos, ao passo que Ronsard, que representava para Michelet tudo quanto havia de mais pobre, árido e convencional no gênio francês, era um dos pais daquela tradição clássica de lucidez, sobriedade e pureza que culminou em Molière e Racine. Em comparação com o Classicismo dos franceses, que lhes dominou toda a literatura desde a Renascença, o Classicismo inglês do século XVIII, a época do Dr. Johnson e de Pope, representou um breve desvio ineficaz. ... Ao fim e ao cabo Coleridge, Shelley e Keats — malgrado Pope e o Dr. Johnson — tinham apenas de olhar para trás, para Milton e Shakespeare, cujas densas florestas haviam estado todo o tempo visíveis além dos jardins formais do século XVIII. Mas para um francês do século XVIII, como Voltaire, Shakespeare era incompreensível; e para os franceses da tradição clássica dos primórdios do século XIX, a retórica de Hugo era um escândalo: os franceses não estavam habituados a cores tão ricas ou a vocabulário tão livre; ... Não será

³⁰ Lembro que, a páginas tantas do romance, o narrador revela que para Dorian Gray "o homem era um ser com miríades de vidas e miríades de sensações, uma criatura complexamente multiforme, que trazia dentro de si estranhos legados de pensamento e paixão, cuja própria carne estava infeccionada das monstruosas doenças dos mortos". WILDE, O., *O retrato de Dorian Gray*, p. 170.

senão com o advento do Simbolismo que a poesia francesa se tornará realmente capaz da fantasia e fluidez da inglesa.³¹

Daí poderíamos concluir que os ingleses, menos sóbrios e mais fantasistas que os franceses, estariam mais propensos à "nevrose estética" do Decadentismo. É bom não esquecer, todavia, que o mesmo Edmund Wilson é um dos que se empenham em salientar a magnitude do *Simbolismo* e que, quando se refere aos "estetas" e "decadentes" ingleses, é para dizer que eles "na sua maior parte imitavam os franceses sem muita originalidade" e que "a batalha do Simbolismo nunca foi propriamente travada em Inglês" — "malgrado os pré-rafaelitas, que foram animados por um impulso similar ao dos simbolistas".³²

Enfim, a questão da distinção entre Decadentismo e Simbolismo é complicada e talvez nem seja tão relevante. Talvez estejamos diante de um "pseudoproblema" como aquele para o qual Arnold Hauser (1953) nos preveniu ao tentar estabelecer a distinção entre Realismo e Naturalismo:

... Diante do fato de que suas fronteiras são muito fluidas, separar as duas fases do desenvolvimento desse modo prova, contudo, ser absolutamente inútil de um ponto de vista prático, quando não diretamente desorientador. De qualquer modo, é mais conveniente chamar naturalismo a todo movimento artístico em discussão aqui e

³¹ WILSON, E., *O castelo de Axel*, p. 18-9.

³² *Ibid.*, p. 23.

reservar o conceito de "realismo" para a filosofia oposta ao romantismo e ao seu idealismo. O naturalismo como estilo artístico e o realismo como atitude filosófica estão perfeitamente definidos, mas a distinção entre naturalismo e realismo em arte apenas complica a situação e coloca-nos diante de um pseudoproblema.³³

Muito mais relevante será, decerto, ponderar a força da influência que o Decadentismo-Simbolismo³⁴ exerceu sobre as vanguardas do início do século XX. Neste sentido, está entre os pioneiros o mencionado estudo de Edmund Wilson (1931), que avalia a influência do Simbolismo sobre escritores como W. B. Yeats, Paul Valéry, T. S. Eliot, Marcel Proust, James Joyce e Gertrude Stein.³⁵ (Em Portugal, João Gaspar Simões [1935] tratou de chamar a atenção para a influência das primeiras obras de Eugénio de Castro "na formação da mentalidade artística dos primeiros modernistas do *Orpheu*".)³⁶ De seguida, Marcel Raymond (1940) também vem situar em Baudelaire e nos principais poetas ligados ao movimento simbolista o princípio da revolução literária posteriormente levada a cabo pelas vanguardas.³⁷ E ainda podemos mencionar C. M. Bowra (*The heritage of Symbolism*), Octavio Paz (*Los hijos del limo*), Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*) e Michael Hamburger (*The*

³³ HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 790-1.

³⁴ Também adotarei, cautelosamente, a denominação aglutinada.

³⁵ Cf. WILSON, E., *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*.

³⁶ GASPAR SIMÕES, J., *O mistério da poesia*, 2. ed., p. 123 apud GUIMARÃES, F., *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, p. 6-7.

³⁷ Convém notar que Raymond ainda vai mais longe ao sugerir que "quem quisesse procurar as origens da poesia de nosso tempo e marcar o sentido profundo de suas tentativas deveria remontar além de Baudelaire, de Hugo, de Lamartine, até ao pré-romantismo europeu". RAYMOND, M., *De Baudelaire ao surrealismo*, p. 11.

truth of poetry)³⁸ — todos atentos ao alcance revolucionário do Decadentismo-Simbolismo.

De resto, os primeiros modernistas também souberam, eles próprios, reconhecer a importância do movimento simbolista. Fernando Pessoa, apesar de ter muitas vezes apontado os defeitos dos decadentes e simbolistas que lia, chegou a defender o Simbolismo das investidas de Max Nordau³⁹ e *nunca* deixou de reconhecer que a arte moderna era largamente tributária das "mudanças" promovidas pelos artistas do *fin de siècle*. Num dos seus fragmentos manuscritos (possivelmente de 1913), observa que

Nordau caiu no mais flagrante e grosseiro dos erros de que um raciocinador pode fazer [-se?] vítima em matéria sobre que raciocina. Confundiu um movimento de progresso, porque de diferenciação, com um movimento de regressão; tomou o princípio, hesitante e perplexo como todos os começos, de uma nova forma de arte por uma arte já feita; e não soube destriçar entre o essencial e o ocasional, o instintivo e o teórico e postigo num movimento artístico ...

Viu os elementos de decadência que o movimento simbolista continha — o que pouco o elogia, porque esses elementos são flagrantes — e não viu o que, por detrás desses elementos, faz de Dante Gabriel Rossetti um grande poeta, e um grande poeta de Paul Verlaine.⁴⁰

³⁸ Confirmam-se as referências em GUIMARÃES, F., *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, p. 6-7.

³⁹ Cf. NORDAU, M., *Dégénérescence*, 1894.

⁴⁰ PESSOA, F., *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 158.

Mas aqui cumpre perguntar se estarão pagos todos os tributos. No que toca à literatura portuguesa, parece-nos que não. Se estivessem suficientemente claras as ligações dos escritores modernos com os valores do *fin de siècle*, ao "clube da loucura modernista" — são oportunas estas palavras de Natália Correia⁴¹ — poderiam associar-se, ao menos como convidados respeitáveis, outros nomes que não apenas os de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada-Negreiros. O nome de Florbela Espanca estaria na lista dos convidados, sem dúvida.

1.2 Identidades perdidas

Voltemos então à tentativa de definição da *estética da teatralidade*. À partida, é preciso dizer que se quer resgatar aqui a mesma importância e o mesmo sentido lato que o termo "teatro" adquiriu como marca própria das vanguardas do início do século XX. Trata-se, segundo Silvana Garcia (1997), de "uma aceção mais ampla do que jamais teve na sua história"⁴² o referido termo: "os modernistas aspiram o espírito do teatro e avançam além do palco, atravessam bastidores e alcançam as ruas investidos de teatralidade",⁴³ tentando fazer com que o cotidiano se torne "essencialmente

⁴¹ MÁTRIA, 18: os anos loucos. Programa serial para a televisão portuguesa. Direção de Dórdio Guimarães, texto e apresentação de Natália Correia, 1988.

⁴² GARCIA, S., *As trombetas de Jericó*, p. 39.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

espetáculo". "Com as vanguardas [nota ainda Garcia], mais do que teatro, deve-se falar em explosão de teatralidade".⁴⁴ É claro que a prática sistemática dessa "teatralidade" que, freqüentemente agressiva, deseja "transfigurar nossa vida por meio de uma audaciosa encenação",⁴⁵ aposta na abolição das "barreiras que limitam os espaços entre a arte e a vida":⁴⁶ para as vanguardas, "vida e teatro se confundem, não porque este imita aquela, mas porque o palco é o único patamar de realidade possível".⁴⁷

Em Portugal, o Modernismo gera casos notáveis de *histrionismo* e de *exibicionismo* a serviço do gosto da "encenação": em última análise, os manifestos provocativos de Almada-Negreiros não são muito mais aparatosos que as estudadas *poses* de Mário de Sá-Carneiro⁴⁸ e — por que não incluir o seu nome neste rol? — de Florbela Espanca.⁴⁹ No caso de Fernando Pessoa, a teatralidade manifesta-se de modo

⁴⁴ GARCIA, S., *As trombetas de Jericó*, p. 18.

⁴⁵ EVREINOV, N., *El teatro en la vida* apud GARCIA, S., op. cit., p. 182.

⁴⁶ GARCIA, S., op. cit., p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁸ Em *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Teresa Rita Lopes nota que "Sá-Carneiro n'a pas réussi à doter son personnage d'une vie indépendante, car il était lui-même au fond son unique personnage" (p. 95). Sá-Carneiro, portanto, "n'a pas pu devenir un poète dramatique comme Pessoa en raison de son impuissance à se dédoubler vraiment: le personnage irréel qu'il s'était forgé déterminait les gestes de l'homme réel. Ce dernier prêtait à l'Autre le corps dont il était privé, dans la vie et dans la mort" (p. 95).

⁴⁹ Nestes dois últimos escritores, aliás, a teatralidade é levada a conseqüências extremas: ambos sucumbem ao fascínio do suicídio *espetacular*, previamente anunciado. Depois de escrever "várias vezes ... a Pessoa comunicando o seu suicídio", Sá-Carneiro ingere "cinco frascos de arseniato de estriçnina" na noite de 26 de Abril de 1916. "O fato é descrito pelo português José Araújo, que ele chamara a seu quarto naquela noite e que testemunhara a sua morte." (BUENO, A., *Cronologia*. In: SÁ-CARNEIRO, M., *Obra completa*, p. 31.) Quanto a Florbela, além da presença persistente da idéia de *morte* nas últimas cartas que escreveu ao italiano Guido Battelli, temos o depoimento de Aurora Jardim que conta ter estado "num dos chás em que [Florbela] reunia escritores, artistas, médicos, músicos e senhoras amigas, no seu engraçado escritório de Matozinhos", onde a anfitriã lhe apontou

diferente: exercitando sistematicamente a sua vocação de *poeta dramático*⁵⁰ à maneira dos dramaturgos simbolistas — que pregavam a abolição da ação e o afastamento da realidade —, Pessoa adere também ao gosto da “encenação” mas sem o histrionismo exibicionista dos seus confrades modernistas. A sua encenação — isto é, a das múltiplas máscaras que ele se compraz em criar — parece feita mais para si mesmo e sem a alegria das arlequinadas de Almada, como já observou Teresa Rita Lopes:

“Les statues païennes sont convexes, (...) les mystiques sont creuses”, écrit Almada citant Rodin. Et en effet, si on le compare [Almada] à Pessoa, il nous apparaît saillant, cherchant la joie de l’impact des sens, de l’ivresse ludique de la découverte, tandis que Pessoa (si l’on excepte l’un des sous-hétéronymes de son propre hétéronyme Campos), semble creux, tourné vers son propre au-dedans — nous verrons en effet que Pessoa n’a jamais connu la joie, pas même en la personne de Caeiro, qui a vainement essayé de la lui enseigner.⁵¹

Mas o que importa mesmo ressaltar, para já, é que essa teatralidade, levada às últimas conseqüências no princípio do século XX, tem origem provável nas figuras

uma gaveta e confessou: “— Olhe, está aqui o veneno que, para sempre, me há-de adormecer.” [JARDIM, A., Florbela Espanca. *Eva* (Lisboa), p. 42, nov. 1944.] Com efeito, Florbela ingeriu *overdose* de Veronal na passagem de 7 para 8 de Dezembro de 1930 — justamente quando comemoraria o seu 36º aniversário.

⁵⁰ A respeito desta vocação de Pessoa, recomendo ainda a leitura de LOPES, M. T. R., *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 107-39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

que a poesia de Charles Baudelaire instituíra já como típicas da modernidade⁵² e no "elogio da *maquillage*" que o mesmo Baudelaire, em 1863, observara no seu ensaio a propósito do pintor inglês Constantin Guys.⁵³ A isto associa-se necessariamente a *radical* valorização da subjetividade tal como vieram defendê-la os doutrinários do Simbolismo: "Era tendência do Simbolismo ... fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mais ainda do que fora o caso no Romantismo", afirma Edmund Wilson⁵⁴ e acrescenta que "o Simbolismo pode ser definido como uma tentativa, *através de meios cuidadosamente estudados* — uma complicada associação de idéias, representada por uma miscelânea de metáforas — de comunicar percepções únicas e pessoais".⁵⁵ E atente-se para o que grifamos: a valorização *radical* da subjetividade, realizada "*através de meios cuidadosamente estudados*", acaba por gerar, ainda antes do advento das vanguardas históricas, uma curiosa dramatização do "Eu", que se fragmenta e se expande numa mascarada extraordinária.⁵⁶

⁵² É interessante notar como o gosto da "encenação", em Baudelaire, relaciona-se com a necessidade de representação do papel do herói tal como a aponta Walter Benjamin: "Ao contrário de Gautier, Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pôde isolar-se dele, como Leconte de Lisle. Não dispunha do idealismo humanitário de um Lamartine ou Hugo, e não lhe era dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Assumia sempre novas personagens porque não tinha uma convicção própria. *Flaneur, apache, dandy, trapeiro*, eram para ele apenas diferentes papéis. Porque o herói moderno não é herói — é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível." BENJAMIN, W., *A modernidade e os modernos*, p. 28.

⁵³ Cf. BAUDELAIRE, C., *O pintor da vida moderna*, p. 49-52.

⁵⁴ WILSON, E., *O castelo de Axel*, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22. O grifo é meu.

⁵⁶ Cf., a propósito, a nota 30 deste capítulo.

Com efeito, os artistas do *fin de siècle* superaram o individualismo romântico na medida em que o seu intuito de, em arte, "realizar o novo a qualquer preço"⁵⁷ os impeliu — valham-nos os versos de Baudelaire — a "*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l' Inconnu pour trouver du nouveau!*"⁵⁸ Ora, pela ousadia de "mergulhar no abismo para encontrar algo novo" o artista tem que pagar efetivamente o preço da perda do seu "eu empírico", como notou Michael Hamburger.⁵⁹ Ou seja: para chegar ao fundo do "Desconhecido" e experimentar "o novo", o escritor *fin de siècle* abre mão da sua identidade pessoal para se transformar numa espécie de camaleão que muda continuamente de aparência, num *poseur* que passa o seu tempo à procura de *máscaras* que o possam distinguir da mediania burguesa que o circunda. Daí o *Je est un autre* de Rimbaud e o empenho de Tristan Corbière em "*definir su propia identidad mediante negaciones y paradojas*",⁶⁰ como no *Epitáfio* que fez para si mesmo:

...

Ne fut quelqu'un, ni quelque chose.
Son naturel était la pose.
Pas poseur, posant pour l'unique;
Trop naïf, étant trop cynique;

⁵⁷ HUYSMANS apud PAES, J. P., Huysmans ou a nevrose do novo, p. 21.

⁵⁸ BAUDELAIRE, C., *Les fleurs du mal*, p. 186.

⁵⁹ HAMBURGER, M., *La verdad de la poesia*, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

Ne croyant à rien, croyant tout.

— *Son gout était dans le dégoût. ...*⁶¹

Esse acúmulo de paradoxos que confundem o leitor, esse jogo histriônico de máscaras reflete, à socapa, o escárnio com que o escritor reage ao utilitarismo de uma "organização social que afasta cada vez mais o artista dos seus semelhantes e o relega à posição de palhaço oficial ou de excêntrico desprezado".⁶² É ironicamente que os artistas decadentes e simbolistas vestem as suas máscaras de "palhaços oficiais" da sociedade industrial do final do século XIX, assumindo o tema da *perda de identidade* como componente básico da sua *estética da teatralidade* ao qual se acrescentam os dois outros ingredientes emprestados ao domínio do teatro e à prática da *mise en scène*: *exibicionismo* e *histrionismo*. E note-se que o condicionamento histórico-social confere a essa estética um caráter *epocal* que a distingue contextualmente de estéticas como a maneirista ou a barroca — estéticas também voltadas, digamos assim, para uma teatralidade que se empenha em desmascarar a vaidade humana e mostrar que, em geral, "o homem se reduz a um autômato movido por forças misteriosas".⁶³ Expulso do lugar de destaque que ocupava nas suntuosas cortes europeias dos séculos XVI e

⁶¹ CORBIÈRE, T., *Les amours jaunes* apud HAMBURGER, M., *La verdad de la poesía*, p. 53.

⁶² DAICHES, D., *Posições da crítica em face da literatura*, p. 351. Cf. p. 23, nota 4.

⁶³ ROSENFELD, A., *Texto/contexto*, p. 62. No capítulo dedicado a "A visão grotesca", Rosenfeld (1973) observa que "As afinidades entre o maneirismo, o surrealismo e muitas tendências da arte atual se manifestam particularmente quando se aplica a categoria do grotesco" (p. 65). Se aplicarmos esta categoria ao Decadentismo-Simbolismo, constataremos que o que chamamos *estética da teatralidade* tem íntimas relações com o grotesco e que o artista *fin de siècle*, já influenciado pelo pensamento de Schopenhauer, tinha plena consciência de que "no fundo somos bonecos,

XVII — cabalmente substituídas, no século XIX, pelo espaço *parvenu* dos salões da burguesia —, o artista *fin de siècle* reage com uma rebeldia acentuadamente sarcástica e histriônica, afastando-se da vida e das convenções sociais para afinal se projetar *integralmente* na realidade dos seus *sonhos* e das suas *máscaras*.⁶⁴

É justa, portanto, a declaração de Fernando Pessoa que admite terem os modernistas derivado "Do simbolismo francês ... [a sua] atitude fundamental de excessiva atenção às ... [suas] sensações, ... [a sua] conseqüente preocupação contínua com o tédio, a apatia, a renúncia diante das coisas mais simples e mais sãs da vida".⁶⁵ Se "a arte moderna é arte de sonho",⁶⁶ então era preciso reconhecer as suas origens na arte *pessoal* dos decadentes e simbolistas, que naturalmente se desenvolveria no sentido de "uma interiorização cada vez maior — para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho".⁶⁷

Em contrapartida, parece não ter ainda sido avaliada de maneira suficientemente justa a capacidade de *despersonalização* da arte *fin de siècle*, isto é, a sua efetiva superação do individualismo romântico. Ou não é verdade que também os decadentes e simbolistas, quando mergulharam no sonho, optaram pelo domínio do

estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo" (p. 66).

⁶⁴ O escritor simbolista, diz Edmund Wilson, "desliga-se da sociedade e se adentra na indiferença a ela"; acaba por "deslocar inteiramente o campo da Literatura ... do mundo objetivo para o subjetivo, da experiência partilhada com a sociedade à experiência desfrutada na solidão". WILSON, E., *O castelo de Axel*, p. 187.

⁶⁵ PESSOA, F., *Alguma prosa*, p. 169.

⁶⁶ Id., *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 156.

⁶⁷ Ibid., p. 157.

factício e adotaram decididamente um mundo de aparências em que *tudo* é máscara? Parece-nos que sim e que foram eles os primeiros adeptos da prática sistemática daquele "sacrifício da personalidade, cujo limite é a despersonalização do texto" e que, como refere Fernando Guimarães, "parece ser uma nota dominante ... na maneira como se manifesta a Vanguarda".⁶⁸

1.3 O triunfo do artifício

"Quem ousaria atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza? A maquilhagem não deve esconder-se, evitar ser adivinhada; pode, pelo contrário, expor-se, senão com afectação, pelo menos com uma espécie de candura."⁶⁹ Esta lição de Baudelaire foi zelosamente assimilada pelos artistas do Decadentismo-Simbolismo, que desejavam criar, através da arte, um outro universo, paralelo ao real insípido em que viviam.⁷⁰ Para Baudelaire — e para Mallarmé, Huysmans, Oscar Wilde e outros que o sucederam —, o verdadeiro artista é aquele que, em vez de imitar a natureza, se

⁶⁸ GUIMARÃES, F., *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, p. 13.

⁶⁹ BAUDELAIRE, C., *O pintor da vida moderna*, p. 52.

⁷⁰ Cumpre lembrar que esta lição tem a haver com os parnasianos e com a doutrina da *Arte pela Arte*. (Cf., neste capítulo, a nota 1.) Em última análise, a doutrina da *Arte pela Arte* inspira-se na idéia de que na gênese da obra de arte está, antes de mais nada, a "vontade clarividente do obreiro". RAYMOND, M., *De Baudelaire ao surrealismo*, p. 18.

permite *retocá-la* para corrigir as suas imperfeições.⁷¹ Também o poeta se torna, assim, um poderoso interventor, um demiurgo capaz de remodelar toda a matéria natural a seu bel-prazer⁷² — e o estilo pelo qual ele se expressa, chamado por Théophile Gautier "estilo de decadência", representa "o último grau do Verbo intimado a tudo exprimir e levado ao extremo exagero".⁷³ Baudelaire, de resto, declarou seguramente que "Será sempre útil mostrar ... os benefícios que a arte pode extrair da deliberação e mostrar ao mundo que trabalho exige este objeto de luxo que se chama poesia", e não hesitou em afirmar, contundentemente, que "um pouco de charlatanismo é sempre permitido ao gênio e mesmo não lhe fica mal".⁷⁴ Referia-se ele, é claro, à *impostura* que o domínio estético pressupõe e torna legítima.

⁷¹ A respeito de Baudelaire, diz Marcel Raymond: "Herdeiro dos clássicos neste ponto mais do que dos românticos, que gostavam de ceder diante de todos os ventos, discípulo também de Edgar Poe, Baudelaire ... coloca-se à frente de uma linhagem de artistas (Mallarmé, Valéry, outros) que ... se esforçarão por manifestar em suas obras o triunfo, sobre a natureza incoerente, da ordem e da unidade criadas pelo espírito." RAYMOND, M., *De Baudelaire ao surrealismo*, p. 23.

⁷² A propósito, convém lembrar a observação de Edward Lucie-Smith sobre a importância do conceito de "síntese" entre os simbolistas: "*Synthesis is a particularly important Symbolist concept: it involves an effort to combine elements found in the real world, or even borrowed from other works of art, to produce a separate, different, and certainly self-sufficient reality.*" LUCIE-SMITH, E., *Symbolist art*, p. 55. (O destaque, sem itálico, é de minha responsabilidade.)

⁷³ GAUTIER, T., "Prefácio" às *Flores do mal* de Charles Baudelaire. In: MORETTO, F. M. L. (Org.), *Caminhos do decadentismo francês*, p. 42. Gautier repara também que o "estilo de decadência" de Baudelaire é perfeitamente condizente com o espírito do seu tempo: "... este é realmente o idioma necessário e fatal dos povos e das civilizações em que a vida factícia substituiu a vida natural e desenvolveu no homem necessidades desconhecidas" (loc. cit.).

⁷⁴ BAUDELAIRE apud GAUTIER, T., op. cit., p. 48.

Mas aqui cumpre advertir que a lição baudelaireana do poeta como obreiro laborioso e consciente da sua criação — em oposição ao poeta "inspirado" ou "possesso" do Romantismo — foi tomada pelo próprio Baudelaire de um outro poeta que exerceu notável influência sobre o Decadentismo-Simbolismo: Edgar Allan Poe. Aliás, era a "O corvo" e à *Filosofia da composição* que Baudelaire se referia quando falava da deliberação artística e do "charlatanismo ... permitido ao gênio".

Com efeito, no famoso artigo em que detalhadamente descreve, digamos assim, os "bastidores" da construção do seu poema "O corvo", Edgar Poe desbanca de vez o mito do poeta extático:

Muitos escritores — especialmente os poetas — preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeceariam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos *bastidores*, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpelações [*sic*], numa palavra: para as rodas e rodinhas, os *apetrechos* de mudança do *cenário*, as *escadinhas* e os *alçapões do palco*, as *penas de galo*, a *tinta vermelha* e os *disfarces postiços* que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrião literário*.⁷⁵

⁷⁵ POE, E. A., *Filosofia da composição*. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*, p. 912. À exceção de *histrião*, todos os grifos são meus.

Ressalte-se que as metáforas teatrais utilizadas neste fragmento — e por nós oportunamente grifadas — sugerem já a proximidade entre a criação literária e o *fingimento* ou *re-presentação* teatral: em ambos a "coisa" a apresentar-se é mediatizada pela *elaboração* de uma consciência criadora. É claro que assim poderíamos também associar todas as outras artes ao teatro — mas é bom notar que aqui se trata especialmente daquele fingimento que se assume escancaradamente *como fingimento* (e que, diga-se de passagem, se expressa freqüentemente pela *paródia*: o poeta é um *histrião!*). Desta perspectiva, torna-se muito mais interessante a *Filosofia da composição* do que o próprio poema "O corvo". Foi, aliás, aquele "singular naco de prosa", como o chamou Mallarmé,⁷⁶ que mais chamou a atenção de Baudelaire — que o traduziu com o título *Gênese de um poema* — e dos simbolistas. É ali que se instaura, como fértil semente, a figura do autor "charlatão", criador de teatralidade que se compraz em devassar os artificialismos das suas criações.⁷⁷ Não por acaso, foi Edgar Poe um escritor "particularmente aceitável para os franceses" e, sobretudo, para os simbolistas:

⁷⁶ MALLARMÉ, S., "Introdução" a "O corvo" de Edgar Allan Poe. In: POE, E. A., *Annabel Lee, Ulalume & O corvo*, p. 49.

⁷⁷ No breve texto com que introduz a sua tradução de "O corvo", Stéphane Mallarmé chama atenção para um fato que certamente terá deixado desconcertados os críticos de Poe e que, às avessas, veio reforçar essa concepção do escritor como *impostor* confesso. Trata-se da carta que uma amiga de Poe, a Sra. Suzan Achard Wirts, dirigiu ao biógrafo William Gill, onde se lê o seguinte: "Ao discutirmos sobre *O Corvo*, o Sr. Poe garantiu-me que o relato publicado sobre o método de composição desta obra nada tinha de autêntico; e não contava que lhe atribuissem esse carácter. A ideia foi-lhe sugerida pelos comentários e pelas investigações dos críticos, que levavam a crer que o poema pudesse ter sido escrito dessa forma. Em consequência, fabricou aquele relato simplesmente a título de engenhosa experiência. Tinha-o divertido e surpreendido vê-lo tão prontamente aceite como declaração prestada *bona fide*." WIRTS apud MALLARMÉ, S., op. cit., p. 49-50.

O que tornava Poe particularmente aceitável para os franceses, entretanto, era aquilo que o havia distinguido da maioria dos outros românticos dos países de língua inglesa: seu interesse pela teoria estética. Os franceses sempre discutiram mais acerca de Literatura do que os ingleses; querem sempre saber que estão fazendo e por que o estão fazendo: sua crítica literária tem agido como intérprete e guia constantes para o resto de sua literatura. E foi em França que a teoria literária de Poe, à qual ninguém parece ter prestado muita atenção alhures, foi estudada e elucidada pela primeira vez.⁷⁸

Se somarmos ao esteticismo de Poe e ao de Baudelaire os influxos que a Europa do século XIX recebeu do pensamento de Schopenhauer⁷⁹ — cuja filosofia "conduzia à renúncia do Sábio e à existência do esteta encerrado no universo das obras de arte"⁸⁰ —, teremos as mais importantes fontes literárias e filosóficas do que chamamos *estética da teatralidade*: a estética que o *fin de siècle* deixou como herança aos modernistas e que prega o triunfo do *artificio*, do *sonho*, da *mentira* — a autonomia da arte, enfim, num mundo que se ia afundando em "grosseira e

⁷⁸ WILSON, E., *O castelo de Axel*, p. 19-20.

⁷⁹ *O mundo como vontade e representação* começou a publicar-se em 1819 mas só foi traduzido em França a partir de 1876. Cf. MORETTO, F. M. L., *Caminhos do decadentismo francês*, p. 18.

⁸⁰ PIERROT, J., *L'imaginaire décadent*, p. 76 apud MORETTO, F. M. L., *op. cit.*, p. 19.

materialidade"⁸¹ e que também era, por sua vez, regido pela artificialidade que a era industrial impôs às sociedades modernas:

"Os industriais são compelidos a intensificar a procura de produtos aperfeiçoados mediante meios artificiais e não devem permitir que se enfraqueça o sentimento de que o novo é sempre melhor, se realmente quiserem lucrar com as realizações da tecnologia."⁸²

Nesse mundo em que "a demanda de luxo e a mania de divertimento tornam-se incomparavelmente maiores e mais generalizadas do que nunca",⁸³ os artistas irreverentes do Decadentismo-Simbolismo fazem o seu espetáculo à maneira de des Esseintes: *às avessas*, desmontando a moral burguesa e, sobretudo, o seu dogma da *sinceridade*. Foram eles, seguramente, os primeiros a adotar aquela prática da "mistificação da mistificação como mistificação" que Jorge de Sena detectou na conduta com que os modernistas agrediam e enganavam "todo um sistema sócio-

⁸¹ SEABRA PEREIRA, J. C., *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, p. 19.

⁸² HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 896.

⁸³ *Ibid.*, p. 788.

estético que assentava na mistificação da sinceridade (equivalente à do representativismo burguês)".⁸⁴

1.4 Converter a vida em arte

Em último grau, a doutrina da *Arte pela Arte* conduz os seus adeptos a um esteticismo que os afasta radicalmente da vida prática, projetando-os na esfera da arte como se eles próprios fossem, afinal, *criação artística*. "A vida é tão horrível", diz Flaubert, "que só é possível suportá-la evitando-a. E isso pode ser feito vivendo no mundo da arte".⁸⁵ Ora, dessa postura decorreria a *artificialização da vida* que os modernistas depois levaram a cabo de tal maneira que ainda hoje deixa confusos os biógrafos e os críticos literários: é como se os escritores se tivessem empenhado em envolver as suas próprias vidas numa aura mítica que confere às suas respectivas biografias uma feição romanesca; ou, noutras palavras, é como se eles se tivessem esforçado por interpretar, na vida real, as personagens fictícias criadas pela sua *escrita* literária. Esse procedimento instituirá a figura moderna do *autor-ator*: o autor que se

⁸⁴ SENA, J., Introdução ao *Livro do Desassossego*, p. 187.

⁸⁵ FLAUBERT apud HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 807.

assume decididamente como ator e "que é característico dos manifestos, conferências e recitais de Futurismo e Dada".⁸⁶

Em Portugal, salta aos olhos, além dos escandalosos textos de intervenção de Almada-Negreiros, o caso de Mário de Sá-Carneiro, que se pode considerar como "um prisioneiro da artificialidade e da pose, até mesmo nos momentos de maior abandono e desprevenção".⁸⁷ (Fernando Pessoa, neste contexto, permanece como um caso à parte, limitando-se a sua teatralidade aos "monólogos dos heterônimos", que não dependem das *poses* do seu autor para evoluírem como ficção.)⁸⁸ Mas afinal não será menos exemplar o caso de Florbela Espanca, que logrou *construir* uma "personalidade literária" com notável "poder de afirmação" para o qual concorrem igualmente "a Florbela/autor empírico e a Florbela/autor textual/sujeito lírico".⁸⁹ O primeiro crítico, aliás, a reparar na aura mítica que Florbela conseguiu criar em torno da sua própria imagem foi Vitorino Nemésio⁹⁰ que, curiosamente, não se referiu à poetisa sem falar em "atriz do seu próprio amor", em "sobrevivência romanesca" e

⁸⁶ CABRAL MARTINS, F., *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 68.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁸ "Dans les monologues des hétéronymes, par contre, nous n'assistons plus à la coexistence et à l'intersection des deux plans, celui du créateur et celui des créatures, c'est-à-dire, des fictions. Les ficelles sont coupées, la fiction évolue seule, indépendamment de son auteur". LOPES, M. T. R., *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 121-2.

⁸⁹ SEABRA PEREIRA, J. C., A intransmissível presença. In: PAIVA, J. R. (Org.) *Estudos sobre Florbela Espanca*, p. 28.

⁹⁰ Segundo Nemésio, "a rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas autênticos ... se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas." NEMÉSIO, V., *Conhecimento de poesia*, p. 231-2.

“exibida vontade de tragédia”, em “cena de amor fora de teatro e de sação vital”, em “gestos e brados dramáticos”.⁹¹

E note-se que antes de Florbela⁹² já tínhamos o caso de António Nobre, que também se comprazia em enredar sistematicamente o leitor num *jogo* de referências autobiográficas em que a própria Florbela muito se inspirou. Sob os influxos do *fin de siècle*, esses escritores distinguem-se pelo empenho em “'converter sua vida numa obra de arte', por outras palavras, em algo custoso e inútil, algo que flui de maneira livre e extravagante, algo oferecido à beleza, à forma pura, à harmonia de tons e linhas”.⁹³ Não só renunciavam “à vida por amor à arte”, mas ainda buscam “na própria arte a justificação da vida”: consideram “o mundo da arte a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada”.⁹⁴ Dir-se-ia que eles seguem, mais ou menos radicalmente, o exemplo do personagem Dorian Gray, que na ficção de Oscar Wilde abandona a sua noiva/atriz Sibyl Vane no momento em que ela, depois

⁹¹ NEMÉSIO, V., *Conhecimento de poesia*, p. 231.

⁹² Convém lembrar algumas obras mais recentes da literatura portuguesa inspiradas pela “personalidade poética” de Florbela: *A vida e a obra de Florbela Espanca* (1979), de Agustina Bessa-Luís, *Bela-Calígula* (1987), de Augusto Sobral, “A minha vida com Bela” (1990), de Teresa Veiga, e *Florbela* (1991), de Hélia Correia. No Brasil, Lúcia Castello Branco estreou-se como ficcionista com o volume *A falta* (1997), onde incluiu um conto dedicado a “Bela”.

⁹³ HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 910.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 910.

de representar mal a Julieta de Shakespeare, declara ter substituído, em nome do seu amor pelo noivo, o *fingimento* do teatro pela *realidade* que o circunda:

– Dorian, Dorian – [exclama Sibyl Vane] – antes de te conhecer, representar era a única realidade da minha vida. Era só no teatro que eu vivia. Pensava que era tudo verdade. Era Rosalinda uma noite e Pórcia na outra. A alegria de Beatriz era a minha alegria e as mágoas de Cordélia eram as minhas também. Acreditava em tudo. A gente vulgar que representava comigo parecia-me da essência dos deuses. O meu mundo eram cenários pintados. Apenas conhecia sombras e julgava-as reais. Vieste tu – oh, meu belo amor! – e libertaste a minha alma da prisão. Ensinaste-me o que a realidade é realmente. Hoje, pela primeira vez na minha vida, compreendi o vazio de todo este absurdo e inepto artifício em que sempre tinha representado. Hoje, pela primeira vez, tive consciência de que Romeu era hediondo, velho e pintado, que o luar no pomar era falso, que o cenário era vulgar e reles e que as palavras que eu tinha de proferir eram fictícias, não eram palavras minhas, não eram o que eu queria dizer. Tu trouxeste-me alguma coisa superior, alguma coisa de que toda a arte é apenas um reflexo. ...

– ... mataste o meu amor [responde Dorian Gray]. Fazias vibrar a minha imaginação. Agora nem sequer a curiosidade me excitas. Não produzes em mim efeito absolutamente algum. Amava-te, porque eras maravilhosa, porque tinhas génio e inteligência, porque concebias os sonhos dos grandes poetas e davas forma e corpo às ficções da arte. Destruíste tudo isso. És banal e estúpida.⁹⁵

⁹⁵ WILDE, O., *O retrato de Dorian Gray*, p. 107-8.

É claro que o esteticismo radical proposto por Oscar Wilde difere da teatralidade interventora das vanguardas. Estas, levando "às últimas consequências a sua antiga ascendência romântica", recusam a "separação entre a praxis social e a arte"⁹⁶ e abandonam, assim, "a atitude passiva, puramente contemplativa perante a vida",⁹⁷ que caracterizava os seguidores do Decadentismo-Simbolismo. Mas também há, afinal, escritores de vanguarda cuja obsessão pela postura de Dorian Gray mal se disfarça: não será o caso de Mário de Sá-Carneiro, que não quis completar os seus 26 anos de idade, e de Fernando Pessoa, que quase conseguiu abolir a vida para viver apenas *em literatura*?

1.5 A mistura dos gêneros

O progresso científico e o aperfeiçoamento das técnicas de produção industrial que caracterizam as sociedades modernas no final do século XIX geram um mundo de instabilidade em que todas as coisas parecem efêmeras. No ritmo acelerado do desenvolvimento industrial, a concorrência capitalista e "o sentimento de que o

⁹⁶ CABRAL MARTINS, F., *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 67.

⁹⁷ HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 909.

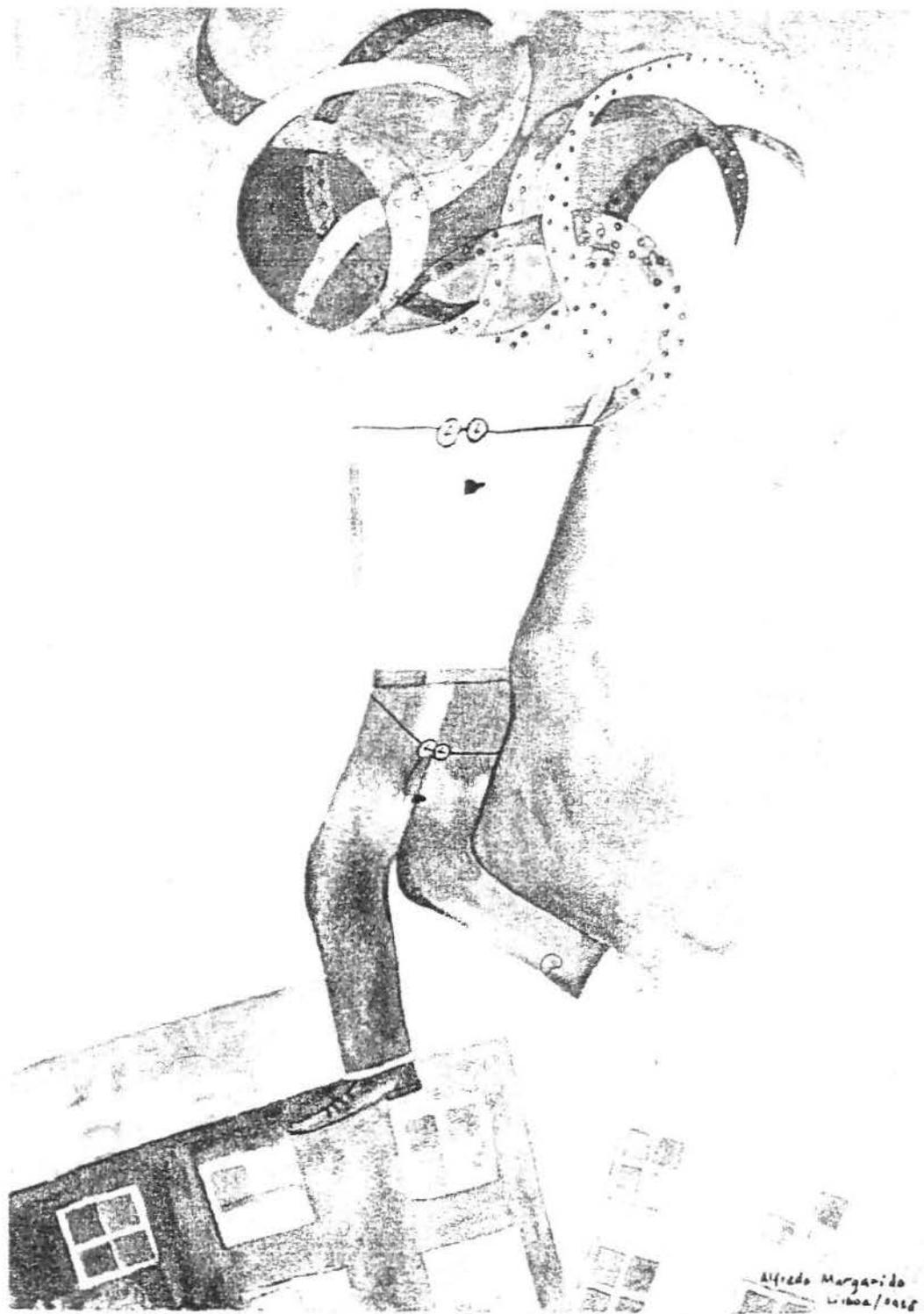


FIGURA 1 – Alfredo Margarido, *Passeio nos telhados* (1988)

A DANÇA DE SALOMÉ

Salomé! Os gestos de paixão, os olhos cruéis, da cor indecisa das opalas, semicerrados, as pálpebras lânguidas... A princesa da Judeia, quando dançou naquele crepúsculo de sangue, devia ter tido aquele olhar de volúpia e de morte. (Florbela Espanca, “Mulher de perdição”, *O dominó preto*, p. 60-1)

Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados — num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlate a querer-se dar ao fogo... (Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, p. 44)

Vejamos afinal de que maneira a prosa literária de Florbela Espanca adere à estética da teatralidade. Começaremos por apontar o artificialismo — que parece mesmo *melodramático*¹ em alguns casos — das personagens e de determinadas

¹ Faço uso do conceito de *melodrama* com o sentido que o termo adquiriu no século XVIII, “aplicado a um tipo de drama com forte apelo emocional” cujas principais características, que se estabilizam ao longo do século XIX, são “o sentimentalismo, o mistério, o suspense, o equívoco, a coincidência, o sofrimento imerecido e a acusação indevida”. Assim definido, o melodrama tinha por objetivo “comover e impressionar o espectador, e para tanto o autor ... não media esforços, sacrificando a motivação plausível, a VEROSSIMILHANÇA, caracterizando artificialmente os personagens, enfatizando os efeitos espetaculosos, bem como as virtudes do HERÓI e os vícios do VILÃO ...”. VASCONCELLOS, L. P., *Dicionário de teatro*, p. 124-5.



FIGURA 2 – James Ensor, *Self-portrait with masks* (1899)

novo é sempre melhor"⁹⁸ instituem uma espécie de, digamos assim, *cultura do provisório*: as máquinas e os seus produtos tornam-se logo obsoletos e transformam-se continuamente para atender às necessidades, sempre renovadas, da modernidade. É nesse contexto que movimentos artísticos como o Decadentismo-Simbolismo e o Impressionismo vêm valorizar as impressões do sujeito num mundo cujas formas estão sempre a redefinir-se:

O mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença alguma, exceto as diversas abordagens e pontos de vista do observador. Uma arte de acordo com esse mundo não enfatizará apenas a natureza momentânea e transitória dos fenômenos, não verá no homem, simplesmente, a medida de todas as coisas, mas buscará também o critério de verdade no aqui e agora do indivíduo. Considerará o acaso o princípio de todo ser, e a verdade do momento invalidará toda e qualquer outra verdade. A primazia do momento, da mudança e do acaso subentende, em termos de estética, o domínio de um estado de ânimo passageiro sobre as qualidades permanentes da vida, ou seja, o predomínio de uma relação com as coisas cuja propriedade consiste em ser não só neutra mas também mutável.⁹⁹

⁹⁸ HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 896.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 898.

Em última análise, a primazia da *indefinição* e da *mudança* favorece a estética da teatralidade porque propicia também a fluidez da própria identidade do artista/observador. Ademais, no plano das formas artísticas diluem-se igualmente as fronteiras entre as diferentes artes, que tendem a aglutinar-se: a poesia aproxima-se da música e da pintura, de acordo com uma dinâmica de *síntese* que estimula a produção de gêneros literários híbridos que vão desde o poema em prosa e o poema lírico-dramático até ao ensaio-conto¹⁰⁰ e à escrita de cartas e diários romanceados. "*In a general sense* [constata Edward Lucie-Smith], *Symbolist syntheticism made it both possible and acceptable for one art to borrow ideas and concepts from another, for all arts aspired to be one art*".¹⁰¹ Importante será lembrar quanto a estética de Richard Wagner contribuiu para a valorização desse "sinteticismo". Retomem-se principalmente as idéias wagnerianas contidas em textos teóricos como *A obra de arte do futuro* (1850), onde o conceito de *Volk* implica a necessidade de "reunificar as artes e redescobrir a única obra de arte real, livre e universalmente significativa, uma obra total como a da Grécia",¹⁰² que Wagner iria rever no gênero *ópera*, e *Ópera e drama* (1851), onde ganha relevo o ideal do artista que seja ao mesmo tempo músico e poeta

¹⁰⁰ Deste gênero é exemplar *The portrait of Mr. W. H.*, de Oscar Wilde (1889).

¹⁰¹ LUCIE-SMITH, E., *Symbolist art*, p. 61.

¹⁰² Veja-se um resumo dos ideais estéticos de Wagner em CARLSON, M., *Teorias do teatro*, p. 248-9.

para promover “a reunificação das artes separadas da poesia e da música”.¹⁰³ Aliás, um pouco antes de Wagner — e aqui falamos só de pensadores alemães — já o dramaturgo Friedrich Hebbel propusera o drama como “ponto culminante de todas as artes”¹⁰⁴ e, depois de Wagner, também o crítico Heinrich Hart veria no drama “o ápice de toda a arte”.¹⁰⁵

Pois então cumpre finalmente perguntar se a obra de arte total a que aspiram todas as artes no *fin de siècle* não poderia ser justamente o *teatro*. Para Richard Wagner era, sem dúvida, a ópera. Nela poderiam convergir a música, a poesia e todas as artes plásticas. Idéia similar terá sido a de Mário de Sá-Carneiro, que em 1913 falava em pintura, em arquitetura e em escultura para afinal distinguir o teatro como a arte que, tendo embora a *palavra* como matéria-prima, é “a mais caracteristicamente plástica”¹⁰⁶ de todas as artes plásticas. Assim parece tê-lo concebido também Almada-Negreiros, que num texto doutrinário de 1924 lembrava que

Não é apenas a arte dramática que pode ser considerada como teatro. As primeiras cerimônias públicas de teatro eram ofícios religiosos e só depois começou a fazer-se a diferença entre o templo sagrado e a comédia profana.

Estimando a origem desta palavra, ficamos sabendo que toda a arte ou qualquer outra linguagem que passa do particular para o geral, faz imediatamente teatro.¹⁰⁷

¹⁰³ CARLSON, M., *Teorias do teatro*, p. 249.

¹⁰⁴ Hebbel apud CARLSON, M., op. cit., p. 247.

¹⁰⁵ Hart apud CARLSON, M., op. cit., p. 256-7.

¹⁰⁶ SÁ-CARNEIRO, M., O teatro-arte. In: _____. *Obra completa*, p. 621.

¹⁰⁷ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de. Teatro. In: _____. *Obra completa*, p. 697.

Também assim, de resto, parecem ter concebido o teatro as vanguardas, que desde os primeiros manifestos futuristas propunham "formas que brincam com as convenções teatrais, contaminando-as com procedimentos de outras artes"¹⁰⁸ — formas tais como as do Teatro Sintético, do "drama de objetos", do Teatro da Surpresa, do teatro "tátil" e do Teatro Aéreo Futurista.¹⁰⁹

¹⁰⁸ GARCIA, S., *As trombetas de Jericó*, p. 38.

¹⁰⁹ Cf. *ibid.*, p. 38-9.

situações do volume de contos ao qual a escritora primeiramente deu início: *O dominó preto*.

2.1 *O dominó preto*

A primeira edição de *O dominó preto* foi a da Livraria Bertrand, em 1982 — mais de cinquenta anos após a morte da autora, quando a sua obra passou a ser do domínio público. Embora a temática inequívoca adotada para os contos ali reunidos seja um índice seguro de que Florbela quis mesmo dar-lhes a forma de livro, não consta em parte alguma que tenha sido da sua própria lavra a *ordenação* dos títulos tal como a conhecemos: “Mulher de perdição”, “À margem dum soneto”, “O dominó preto”, “Amor de outrora”, “O crime do Pinhal do Cego” e “O regresso do filho”. A este respeito, podemos apenas ter quase a certeza de que o primeiro conto a ser escrito foi “Mulher de perdição”, que todavia ficou inacabado, como veremos. De resto, também não consta em parte alguma que tenha sido da própria Florbela a escolha do título para o volume, *O dominó preto*, que é antes o título de um dos contos e que provavelmente foi levado para a capa do livro para fazer *par semântico*² com o título do outro livro de contos da autora: *As máscaras do destino* (este sim, com certeza, da lavra da própria Florbela). Talvez por esta razão o conto intitulado “O

² No dicionário *Lello popular*, a primeira acepção do vocábulo “dominó” é a de “túnica talar com capuz para disfarce carnavalesco”. LELLO popular, p. 485.

dominó preto” tenha merecido dos editores a ocupação do lugar central (é o *terceiro* dos seis contos apresentados) na ordenação dos textos.

A primeira referência de Florbela ao seu interesse pela escrita de ficção em prosa aparece em Maio de 1927, numa carta destinada a José Emídio Amaro, seu conterrâneo. Ali, depois de concluir que os “portugueses parecem-me saturados de versos e eu, francamente, um pouco saturada de os fazer ...”, a escritora revela:

Tenho ultimamente virado toda a minha atenção para traduções e para um livro de prosa em que trabalho e que queria pronto para o ano em Outubro; não há tempo, pois, para as musas.³

Provavelmente escrevia ela, naquela altura, o primeiro conto do livro, o “Mulher de perdição”. Todavia, a morte do irmão, Apeles Espanca, em 6 de Junho do mesmo ano de 1927, faria com que Florbela deixasse inacabado o conto para dar logo início ao projeto de um outro livro de prosa, inteiramente devotado ao mistério da *morte*. Em homenagem ao irmão morto, dedicou-se ao novo livro que ansiava por publicar. E quando voltou a escrever para José Emídio Amaro, em 4 de Janeiro de 1928, oferecendo-lhe um conto para publicação na calipolense *Revista Portuguesa* que ele dirigia, era já ao livro intitulado *As máscaras do destino* que ela se referia:

³ ESPANCA, F., *Obras completas*, v. 6, p. 69.

Tenho um livro de prosa, um livro de contos para publicar na próxima Primavera. Se lhes faltar o original para o nº 2 da Revista, cedo-lhe da melhor vontade um conto, o que achar melhor entre todos os do livro.⁴

E sabe-se, com certeza, que o livro acabado era *As máscaras do destino* porque uma nova carta remetida ao mesmo José Emídio Amaro em 8 de Março de 1928 iniciava-se com o anúncio “Envio o prometido conto”⁵ e, com efeito, fazia-se acompanhar de um conto, que ia anexo e que afinal seria publicado em 17 de Junho do mesmo ano, não na *Revista Portuguesa* mas no jornal *D. Nuno* (também de Vila Viçosa e também dirigido por Emídio Amaro). Tratava-se de “O aviador”, conto inaugural d’ *As máscaras do destino*.

Florbela voltaria a referir-se diversas vezes, nas suas cartas, ao livro dedicado ao irmão e à dificuldade para encontrar quem o editasse. Comunica ao pai, em 31/1/1928, que o “livro cá está pronto na gaveta, e estou a ver que só sairá em Novembro ...”⁶; confirma a José Emídio Amaro, em 6/4/1928, que “o livro só sairá com certeza em Outubro ou Novembro...”⁷; anuncia também ao ex-cunhado, Manuel Moutinho, em 24/6/1928, ter terminado “há pouco um livro de contos que tenciono publicar no próximo Inverno ...”⁸. Sempre ia ela adiando, enfim, a publicação do livro

⁴ ESPANCA, F., *Obras completas*, v. 6, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

As máscaras do destino, para o qual não encontrou editor e que de fato só veio à luz postumamente, em 1931, graças ao empenho do italiano Guido Battelli, admirador e persistente divulgador da obra da escritora.

Numa outra carta de 6/11/1929, remetida ao pai, Florbela falava de *dois* livros que tinha prontos:

Perguntas-me pelo meu livro; tenho dois prontos, um de verso outro de prosa, mas continuam na gaveta, pois não há editores; só o podia fazer à minha custa e eu não tenho dinheiro para isso. Se algum dia tiveres de sobra três contos que queiras pôr no negócio... é imediatamente que eles vêm para a rua. Tomara eu! ...⁹

Tratava-se, seguramente, de *Charneca em flor* e *As máscaras do destino*, livros que ela anunciaria também a Guido Battelli, em carta de 18/6/1930: “Tenho dois livros: um de prosa, outro de versos ...”.¹⁰ Depois desta última data, Florbela não mais voltaria a fazer qualquer referência — não por escrito, pelo menos — a livro de prosa que fosse da sua autoria.

Podemos assim concluir que o projeto de *O dominó preto*, ao qual foi feita formal mas vagamente uma única menção em Maio de 1927, tinha para Florbela importância secundária — talvez porque ela própria o considerasse inferior a *As*

⁹ ESPANCA, F., *Obras completas*, v. 6, p. 117.

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

máscaras do destino, talvez porque a vontade de homenagear publicamente o irmão morto a levasse a empenhar-se primeiramente na edição deste segundo livro.

De fato, do conto “Mulher de perdição” — o primeiro do volume *O dominó preto*, convém lembrar — conhecemos o original manuscrito que, muito depois da morte da autora, foi oferecido pelo viúvo Mário Lage a José Emídio Amaro, que por sua vez o ofereceu ao “Grupo dos Amigos de Vila Viçosa”, entidade protetora do patrimônio cultural da nobre vila alentejana. Ali, no verso da última página do conto, Florbela escreveu: “Primeiros ensaios (coisas para aproveitar) ou antes para não aproveitar... Tolices!”¹¹

Mas é certo que, depois de ter concluído, em fins de 1927, *As máscaras do destino*, Florbela deu continuidade ao projeto de *O dominó preto*, tendo talvez adiado *sine die* o acabamento do conto inicial, “Mulher de perdição”, que afinal permaneceu inacabado. Embora os pesquisadores só tenham tido acesso, até hoje, aos *manuscritos* de “Mulher de perdição” e “O regresso do filho”¹² — não se sabendo ao certo como foram parar os originais dos demais contos do volume às mãos do editor da Livraria

¹¹ ESPANCA, F., *O dominó preto*. Manuscrito pertencente ao “Grupo dos Amigos de Vila Viçosa” (Vila Viçosa - Portugal).

¹² Os dois manuscritos encontram-se na sede do “Grupo dos Amigos de Vila Viçosa”, no Alentejo, onde está também o manuscrito do *Diário* de Florbela. Isto, à exceção das muitas cartas que escreveu, é tudo o que se conhece da sua prosa *manuscrita*, além dos três contos juvenis que fazem parte do caderno intitulado *Trocando olhares* (cf. o espólio de Florbela na Biblioteca Nacional de Lisboa) e nos quais já se encontram, em forma embrionária, algumas características que revelam a estética da teatralidade em Florbela Espanca.

Bertrand —, uma análise estilística pode decerto comprovar que as narrativas são, sem dúvida, da autoria de Florbela, que provavelmente terá dado andamento ao projeto do livro ao longo de 1928, um pouco antes do novo surto poético que resultaria na composição dos sonetos de *Charneca em flor* e de *Reliquiae*. Isto é o que se depreende da já mencionada carta de 6/4/1928, que a escritora remeteu a José Emídio Amaro:

... fiz esse soneto dum jacto, com uma facilidade extraordinária, sem sequer precisar mudar uma sílaba. Há quatro anos que tal me não acontecia, tendo virado toda a minha atenção para obras de prosa que me interessam muito mais.¹³

Foi temporário, todavia, o interesse de Florbela pela ficção em prosa.¹⁴ E se ela própria nunca fez por escrito referências explícitas a *O dominó preto*, tão-pouco os críticos se têm debruçado sobre o volume.¹⁵ Mas ele aí está, com uma unidade temática tão bem elaborada que chama, de imediato, a nossa atenção. Vejamos.

¹³ ESPANCA, F., *Obras completas*, v. 6, p. 101. O grifo é meu.

¹⁴ Nos anos de 1926 e 1927, Florbela dedicara-se também à tradução de romances franceses do gênero "cor de rosa" – "romances puros para a Leitura Feminina", que integravam as coleções "Biblioteca das Famílias" e "Biblioteca do Lar" da Livraria Figueirinhas e da Livraria Civilização, respectivamente (ambas do Porto). Cf., por exemplo, THIERRY, G., *A ilha azul*, 1926, 368p. Tradução de Florbella Espanca Lage.

¹⁵ De tudo quanto li sobre Florbela e a sua obra, apenas seis títulos reportavam-se a *O dominó preto*: um breve artigo de Teresa Bernardino (1982); uma recensão crítica de Maria Lúcia Lepecki (1982); os respeitáveis prefácios de Yvette Kace Centeno (1982) e José Carlos Seabra Pereira (1985) às

2.2 A dança

Aparentemente, o tema que confere unidade ao conjunto de contos de *O dominó preto* é o da *mulher fatal*. A propósito, o conto inicial ostenta já o título “Mulher de perdição” e nele a vítima a perder-se de amor será um jovem de trinta anos de idade: João Eduardo, filho único de pais burgueses, oficial de marinha habituado às aventuras e em cujo “olhar de aço, frio, duro, de cintilações metálicas” o narrador adivinha, por ironia, “o domínio de si levado aos extremos”.¹⁶ Na verdade, não é difícil adivinhar, desde logo, que o destino do tenente de marinha vai impedi-lo de satisfazer a vontade dos pais, que o querem casar com a angelical Helena, filha de família amiga e abastada. Antes mesmo do aparecimento de Reine Dupré, sedutora bailarina por quem João Eduardo se deixa fascinar depois de ter assistido ao espetáculo em que ela, com “o corpo escultural quase nu, a saia curta toda em fios de pérolas, os seios como duas rosas a abrir”,¹⁷ encenava em erótica coreografia a *Paixão de Salomé* —, mesmo antes disso o título do conto já levava o leitor a antever que alguma paixão fatal haveria de abater um protagonista tão seguro de si, tão apressado em afirmar que “as mulheres fatais ... já passaram à história, vivem empalhadas nas

edições Bertrand e Dom Quixote, respectivamente; duas interessantes leituras do conto intitulado “À margem dum soneto”: uma de Maria Lúcia Dal Farra (1983) e outra de Haquira Osakabe (1983).

¹⁶ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

páginas de Camilo e não correm as ruas num anoitecer de Outubro”.¹⁸ Quanto mais não seja porque esta referência explícita, que fortalece a alusão ao *Amor de perdição* de Camilo, vem acompanhada de uma série de pequenos indícios de fatalidade trágica que convém mencionar.

Primeiro temos a ambigüidade um tanto teatral da personagem Reine Dupré, que já na sua primeira aparição, num fim de tarde chuvoso e outonal, usa um grande chapéu que lhe “sombreava um pouco as feições que o crepúsculo adiantado e a bruma mal deixavam adivinhar”. Ademais, Reine lança mão da *maquillage*, pinta a boca de vermelho “como um risco de sangue numa pétala de rosa branca”¹⁹ e veste pele de animais que a fazem parecer “uma pantera pronta a dar o salto”.²⁰ Ela é “um grande felino a mover-se”,²¹ é a dançarina de *music-hall* que exhibe nos palcos o corpo seminu e leva os homens a *perderem a cabeça*, é “uma cabotina, uma aventureira ... uma sereia que só vivia daquilo: de os prender, de os amordaçar, de os perder, para com todas aquelas paixões amassar o ouro de que tirava todo o seu luxo infame”.²² Ela é “gente de teatro”,²³ mulher perigosa que guarda em si “um não sei quê de diabólico”,²⁴ é evidentemente mais uma apropriação, enfim, da figura de *Salomé*,

¹⁸ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

“figura feminina que mais atraiu a sensibilidade místico-erótica dos decadentistas” segundo Seabra Pereira.²⁵

Além disso, o narrador apresenta a família de João Eduardo num quadro harmônico de felicidade burguesa tão perfeita que parece mesmo artificial e especialmente moldada para os dedos negros e impiedosos das deusas Parcas. Conluídas com o narrador, estas deusas é que vão tecendo a trama do conto enquanto, singelamente, D. Laura Corte Real — mãe do protagonista — vai tecendo com “dedos ágeis” o seu “trabalho de croché” que lhe dá azo simultaneamente a recordações do seu passado de felicidade — “passado que sempre lhe fora clemente, que lhe não trouxera a sombra dum desgosto, que fizera dela a mais feliz das raparigas e mais tarde a mais venturosa das esposas e das mães”²⁶ — e a previsões do futuro feliz que o planejado casamento com Helena de Aguiar — herdeira de “vastas propriedades”²⁷ na província da Beira — poderia garantir ao seu filho.

Finalmente, saltam aos olhos do leitor algumas circunstâncias sinistras que certamente são estratégicas na construção do conto: o fato, por exemplo, de ter ocorrido num “Dia de Finados”²⁸ a primeira conversa de João Eduardo com Reine e

²⁵ SEABRA PEREIRA, J. C., *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, p. 39.

²⁶ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 42.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

de ter sido pelo “Cemitério do Repouso”²⁹ o seu primeiro passeio; o deparar-se casualmente João Eduardo, na salinha de Inverno da mãe, com um livro de Duvernois de título fatídico: *Morte la Bête*,³⁰ a conversa premonitória, entre o protagonista e os seus pais, sobre o suposto suicídio do amigo Antero Veloso, que muitos julgavam ter morrido em Macau, “por causa duma actriz de cinema, pouco séria ...”, mas que João Eduardo supunha estar vivo porque, afinal, “um homem não se mata por uma mulher, por uma mulher daquelas!”³¹ A estes indícios de fatalidade acrescenta-se um outro que será talvez o mais sugestivo: o pai de João Eduardo conhecera em Lisboa, na sua juventude, uma bailarina que tinha o mesmo nome de Reine Dupré e que lograra cativar a sua admiração. Ele mesmo confessa:

Era também bailarina e com um real talento. Tinha, efectivamente, uma filha, uma garota de seis anos dum encanto raro. Esta gente de teatro, nómadas, hoje aqui amanhã ali, dão realmente voltas extraordinárias para afinal virem às vezes parar ao mesmo sítio. Quem sabe se esta Reine Dupré é filha da outra que eu conheci e admirei há vinte e tantos anos!³²

Ora, se podemos crer que este conto de Florbela se inspirou nas tragédias amorosas de Camilo Castelo Branco — há no texto, afinal, referências que permitem esta conclusão —, então é razoável crer também que nesta recordação do Dr. Corte

²⁹ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 68.

³⁰ *Ibid.*, p. 80.

³¹ *Ibid.*, p. 50.

³² *Ibid.*, p. 49.

Real se insinua, ainda em germe, toda a tragédia de João Eduardo. Qualquer leitor camiliano seria capaz de apostar que, no desenlace desta narrativa de Florbela, João Eduardo se suicidaria depois de descobrir que a aventureira por quem se apaixonara era, na verdade, sua irmã bastarda.³³

Mas não há desenlace nenhum porque, como já dissemos, o conto ficou inacabado. A narrativa é interrompida no fim do mesmo Dia de Finados em que se deflagra a paixão de João Eduardo pela bailarina, pouco depois de o protagonista chegar à casa dos pais e deparar-se com o livro de Duvernois que o deixará sobressaltado: *Morte la Bête*. Naquela mesma noite a família Corte Real esperava visitas muito queridas para o jantar: Helena de Aguiar e a mãe, figuras tão estereotipadas quanto Reine Dupré, só que no pólo oposto. De tais estereótipos, todavia, falaremos adiante, numa perspectiva diferente daquela que foi, em 1982, a da prefaciadora Yvette Kace Centeno.

Para já importa dizer que, não obstante o seu caráter de peça truncada, este conto inicial apresenta todos os ingredientes que se vão encontrar também nos demais contos do volume. Reine Dupré, a dançarina sedutora, é apenas uma primeira figuração de Salomé, com a qual Florbela levanta a antífona que vai soar em todo o livro.

³³ A propósito, convém lembrar que também n' *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós reaparece a tragédia amorosa fundada na consangüinidade.

Logo no segundo conto, “À margem dum soneto”, o tema da mulher fatal escora-se na figura da mulher escritora, que tem o condão de dar vida, através da literatura, a múltiplas personalidades. Aqui a figura de Salomé potencializa-se porque a mulher escritora guarda em si mesma, na sua “imaginação extraordinária, palpitante de vida, apaixonada e colorida”,³⁴ todos os estereótipos femininos que no conto anterior se banalizavam, cada qual cingido a uma determinada personagem feminina. A mulher escritora pode, com efeito, ser a angelical, “imaculada, ingénua, fria e longínqua”; pode ser a Salomé “ardente e sensual, rubra flor de paixão, endoidecendo homens, perdendo honras, destruindo lares”,³⁵ pode ser a céptica, “desiludida, irónica, desprezando tudo, desdenhando tudo”,³⁶ pode ainda ser a ninfomaníaca ou a mentirosa. Ela é, enfim, a que tem “Tantas almas a rir dentro da minha!”.³⁷ É claro que, no conto, essa *ambigüidade potencializada* assusta — e pode até enlouquecer!

³⁴ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 87.

³⁵ *Ibid.*, p. 88.

³⁶ *Ibid.*, p. 89.

³⁷ *Ibid.*, p. 86. No interessante artigo em que elabora uma análise do conto “À margem dum soneto” (cf., neste capítulo, a nota 15), Maria Lúcia Dal Farra observa que na figura da protagonista o arquétipo de mulher comparece “inteiro oferecendo todos os seus sortilégios e as imagens passeiam entre Diana, a caçadora, Vênus, a sedutora, Juno, a mãe, sem, entretanto, se decidir por uma só”. DAL FARRA, M. L., *Florbela: os sortilégios de um arquétipo. Estudos portugueses e africanos*, n. 2, p. 63.

— as personagens masculinas que contracenam com a mulher escritora. De resto, a ambigüidade desta nova Salomé³⁸ anuncia-se logo nas primeiras linhas — na primeira linha, mais precisamente —, quando o narrador apresenta a poetisa protagonista e descreve o seu traje: “A poetisa, vestida de veludo branco e negro como uma andorinha, estendeu a mão delgada, onde as unhas punham um reflexo de jóias, ao visitante que surgia à porta da salinha iluminada”.³⁹

Por realizar a síntese de todas as personagens femininas do livro *O dominó preto*, esta personagem vestida de branco e negro impõe-se-nos como figura emblemática dos estereótipos que denunciam a teatralidade nesses contos de Florbela Espanca.⁴⁰ Por esta razão, achamos que o conto “À margem dum soneto” é que deveria ser o terceiro em ordem de apresentação, ocupando o lugar central do volume

³⁸ É interessante notar a ambigüidade que marca a figura de Salomé, tal como foi pintada nos fins do século XIX. O narrador de *À rebours* (1884) compraz-se em descrever detalhadamente as duas célebres pinturas de Gustave Moreau que des Esseintes tinha na sua casa de Fontenay-aux-Roses: *Salomé* e *A Aparição*, ambas de 1876. No primeiro quadro, ao dar início à dança “que deve acordar os sentidos entorpecidos do velho Herodes”, Salomé apresenta o corpo bastante coberto pela sua roupagem de pedras preciosas e a “face recolhida numa expressão solene, quase augusta”. Já no segundo, ela parece “menos majestosa, menos altiva, porém mais perturbadora do que a Salomé do quadro a óleo” – seminua, aqui “ela era verdadeiramente meretriz; obedecia ao seu temperamento de mulher ardente e cruel; vivia, mais refinada e mais selvagem, mais execrável e mais extravagante ...”. HUYSMANS, J.-K., *As avessas*, p. 84 e 89. Vejam-se os quadros de Gustave Moreau em MATHIEU, P.-L., *Gustave Moreau*, p. 112 e 127. A respeito do tema da mulher fatal no século XIX, leiam-se sobretudo os capítulos 4 e 5 de PRAZ, M., *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, p. 179-264, 265-379.

³⁹ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 83.

⁴⁰ Destaca-se, todavia, nesta personagem ambígua, o perfil da *femme fatale*, empenhada principalmente em seduzir o seu interlocutor masculino. É como nota Maria Lúcia Dal Farra: “Mas, afinal, o que realmente ocorre entre estes dois personagens que nem sequer dialogam? É simples: um jogo mútuo de sedução. Ele está ali para fasciná-la; ela o espera para deslumbrá-lo. Mas antes que qualquer assentimento amoroso possa ser dado ... é preciso que ele percorra os passos de uma prova iniciática que ela, como esfinge, lhe prepara.” *Estudos portugueses e africanos*, n. 2, p. 55.

em vez de “O dominó preto” (Florbela te-lo-ia ordenado assim, talvez, se tivesse orientado a publicação do volume).

Mas prossigamos. A mulher fatal aparecerá também nos outros quatro contos. Em “O dominó preto” ela é uma costureira de teatro que leva ao suicídio um pobre rapaz ingênuo e exageradamente trabalhador; em “Amor de outrora” ela é Cristina de Moraes, que por causa de um amor de juventude reanimado se vê na iminência de praticar “a única má acção de toda a sua vida”: fazer o papel da amante perversa, pronta a deixar um “ninho destruído”, um “pequenino sem pai” e “uma pobre mulher viúva da pior viuvez, sem o ter merecido”;⁴¹ em “O crime do Pinhal do Cego”, ela é “a loura figura luminosa da bela Ritinha do Prior”;⁴² que por uma “tentação do demónio”⁴³ cede a um amor nefasto que também acaba com a morte do amante, assassinado pelos irmãos da moça; finalmente, em “O regresso do filho” a mulher fatal aparece como alegoria: são as terras africanas “exuberantes e riquíssimas”, em cuja “opulenta vegetação carnuda e forte”⁴⁴ se vai arruinar um jovem aventureiro da província alentejana.

E como se não bastasse a presença persistente da figura de *Salomé* entre as personagens, é ainda, curiosamente, como uma *dança* que se insinua a oscilação geográfica que, de um conto para outro, vai fazendo o leitor movimentar-se entre a

⁴¹ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 148.

⁴² *Ibid.*, p. 169.

⁴³ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 203.

cidade e o campo, num percurso que vai do norte ao sul de Portugal. Se, com efeito, se dá na cidade do Porto a intriga do primeiro conto — e provavelmente também a do segundo, que se passa numa cidade de cujo porto o narrador refere, mais de uma vez, “os mugidos lamentosos das sirenas”⁴⁵ —, é em Lisboa que se situam as personagens de “O dominó preto” e “Amor de outrora”, ficando mais para o sul, nos campos alentejanos, os protagonistas de “O crime do Pinhal do Cego” e “O regresso do filho”.

Essa *flânerie* no universo fictício dos contos — que é, aliás, semelhante àquela que caracteriza a biografia da própria Florbela Espanca — imprime uma marca de modernidade⁴⁶ à prosa florbeliana. Quando se detém nos cenários da cidade moderna, o seu narrador não deixa de reparar que “as luzinhas vermelhas e os fulgurantes faróis dos autos constelavam a noite de rubis e diamantes” e que “os cartazes luminosos abriam e fechavam, como por artes mágicas, a sua irradiação de grandes flores misteriosas”, para afinal concluir que, à noite, “a cidade veste o seu vestido de veludo negro, deslumbra-se e enfeita-se de vícios, diadema-se e aromatiza-se de pecadora beleza para os que vão chegar ...”⁴⁷ Chama

⁴⁵ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 94.

⁴⁶ A “modernidade” tem aqui o sentido que Charles Baudelaire atribuiu ao termo e que Walter Benjamin retoma nos seus escritos sobre o autor de *Les fleurs du mal*. Trata-se, em suma, do “espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas, vivendo nos submundos de uma grande cidade – dos criminosos e das prostitutas ...”, cenário em que se movimentam as figuras consagradas pela poesia baudelaireana: a do *flâneur*, a do *apache*, a do *dandy*, a do *trapeiro*. BAUDELAIRE apud BENJAMIN, W., *A modernidade e os modernos*, p. 15, 28. Cf. também a nota 52, p. 45.

⁴⁷ ESPANCA, F., op. cit., p. 123.

igualmente a atenção, num passo do conto “Mulher de perdição”, o vigor da descrição do interior de um ônibus urbano em fim de tarde:

O carro ia devagar, ronceiro, archicheio [*sic*], atulhado de gente até ao estribo. Fazia lá dentro um calor de estábulo. Desprendia-se de toda aquela carne um cheiro horrível a suor, um cheiro a roupa molhada posta a secar à boca dum forno. E toda aquela gente se mostrava dum humor inalterável, duma paciência verdadeiramente evangélica, opondo aos apertões, aos empurrões, às calcadelas a maior coragem e o mais valoroso dos ânimos. Grande povo que assim resiste a tais cataclismos!⁴⁸

Em lugar nenhum da sua obra Florbela se dedica aos cenários citadinos e — curioso! — ao *décor* de *recintos fechados* como o faz nos seus contos. Eis aqui um primeiro ponto de contato entre a sua ficção em prosa e as prosas de ficção que lhe são contemporâneas.⁴⁹ Haverá entre elas, no entanto, outros pontos de contato, mais significativos talvez que a preocupação com os *cenários* em que se exibem as personagens da ficção. Vejamos.

Interessa-nos especialmente a adoção da *idéia fixa* como força motriz, como principal constituinte do caráter das criaturas de Florbela. De fato, todos os protagonistas a que nos referimos são personagens espantosamente obsessivas,

⁴⁸ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 34.

⁴⁹ É claro que não cabe comparar a prosa de Florbela e a dos modernistas a partir do critério das inovações formais e lingüísticas ou da ousadia na arquitetura do texto literário. Neste sentido, tem muito mais interesse, evidentemente, a prosa modernista (as novelas de Sá-Carneiro, por exemplo).

marcadas por uma qualquer *idéia fixa* que lhes confere toda a sua bizarria, toda a sua singularidade. Em alguns casos, a *idéia fixa* é tão obsidiante que a personagem, movida apenas por ela, chega a parecer *artificial* e inverossímil.⁵⁰

Ora, esse artificialismo — que nos parece deliberado — não tem sido compreendido nem suficientemente explorado em Florbela Espanca. Yvette Kace Centeno (1982), que prefaciou a primeira edição de *O dominó preto*, considera pobre esta prosa de Florbela, declara que “incomoda nos contos o fácil dos estereótipos”⁵¹ e diz, a respeito das personagens, que “não existem tais seres”⁵² que lhe parecem apenas produtos de “sofisticação”, de “fingimento” e de um “*a priori*”.⁵³

Mas são justamente a *sofisticação* e o *fingimento* os índices, na prosa de Florbela, da sua aderência à mesma estética da teatralidade que irmana os escritores seus contemporâneos. Atribuir de imediato um valor negativo aos estereótipos dos contos é, a nosso juízo, mais uma vez ignorar as (ou descreer das) relações da escritora com o seu tempo — o tempo ainda do elogio à *maquillage*, ao artifício, às

⁵⁰ Cumpre notar que os mais célebres heróis da literatura decadentista-simbolista são sempre movidos por alguma *idéia fixa* — têm, pois, a obsessão como sinal distintivo da sua personalidade. São assim Axel, des Esseintes e Dorian Gray (que já mencionei no capítulo 1), bem como D. João tal como aparece, por exemplo, em *D. João e a máscara* de António Patrício, e a própria Salomé tal como surge na peça homônima de Oscar Wilde. *Idéia fixa, artificialização das personagens, quebra da verossimilhança e vocação melodramática* serão aqui tratadas, em íntima relação, como elementos constitutivos da estética *fin de siècle* que os modernistas depois vieram reaproveitar.

⁵¹ CENTENO, Y. K., Prefácio. In: ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 14.

⁵² CENTENO, Y. K., op. cit., p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 19.

mascaradas, às dramatizações, a toda a teatralidade, enfim, mais ou menos escarninha em relação à realidade natural e à normalidade convencional.

Voltemos, entretanto, à figura de Salomé. A lúbrica dançarina torna-se aqui emblemática porque o que a move, o que está, na verdade, por trás da sua sensualidade perversa é também uma *idéia fixa* — uma vontade inflexível ou uma obsessão —, que a leva a solicitar a Herodes a cabeça de João Batista. Do mesmo modo, se em Florbela é o tema da *mulher fatal* que aparentemente confere unidade ao conjunto de contos de *O dominó preto*, a coesão mais perfeita é garantida pelo tema — sublinear — da *obsessão*, que pode afinal constituir um sólido elo de ligação destes contos com a novelística moderna — a de Mário de Sá-Carneiro, por exemplo.

Relembremos *A grande Sombra*, novela cujo protagonista se deixa dominar completamente pela *idéia fixa* de se envolver definitivamente em Mistério, obsessão que o levará a cometer um assassinato e a isolar-se cada vez mais do mundo real que o circunda, até encontrar finalmente (pelo suicídio?) a “grande Sombra”.⁵⁴

⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, M., *Céu em fogo*, p. 115. A obsessão pela Morte, personificada (e sensualmente desejada) em *A grande Sombra* na figura do Lord Ronald Nevile, faz-me lembrar um poema dramático dado a lume oito anos depois da morte de Sá-Carneiro: *D. João e a máscara* (1924), de António Patrício, escritor que Saraiva & Lopes (1996) consideram o “que melhor realiza a síntese do saudosismo com o simbolismo”. SARAIVA, A. J., LOPES, O., *História da literatura portuguesa*, p. 979. Cf. atrás, a propósito, a nota 50.

Em Sá-Carneiro, aliás, a idéia fixa aparece freqüentemente vinculada à perda ou à distorção da identidade das personagens, que de tão obsessivas acabam por se transformar na sua própria obsessão (ou “Sonho”, ou “Glória”, ou “Triunfo”, ou “Mistério”, como elas mesmas dizem), alienando-se voluntariamente do real circundante. É o mesmo protagonista de *A grande Sombra* (narrativa que o autor dedicou a Fernando Pessoa) quem diz:

Sim, foi completo o Triunfo!

Como hoje vivo Outro — indeciso, longínquo; insensível a tudo quanto me contempla. (Não sou eu que olho as coisas, já — antes elas me olharão, quem sabe, agora ...)

Talhei-me em Exílio. Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve. O Mistério ogivou-me longos aquedutos — e os ecos, entre as arcarias, não me deixam, por afago, ouvir a vida. *À minha cerca existo hoje só Eu* — vitória sem resgate!⁵⁵

Ao final da novela, quando se adentra no “grande edifício torreado”⁵⁶ que irá consumir terminantemente o seu isolamento do mundo circundante, depois de se instalar no misterioso aposento onde escreve a sua narrativa e onde já se não pode ver

⁵⁵ SÁ-CARNEIRO, M., *Céu em fogo*, p. 86.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

a si mesmo porque “o espelho está partido ... estalado de alto a baixo ...”,⁵⁷ o protagonista pergunta:

Onde estou? Que existe em cerca de mim? *O que é que não existe?* ... que foi ontem? que será amanhã? ...

Cingi a minha obra de Astro. Que mais posso esperar?⁵⁸

Convém lembrar também — e principalmente — *A confissão de Lúcio*, onde todas as personagens mais importantes têm a sua bizzarria determinada por uma obsessão qualquer. Para começar, a excêntrica americana que surge logo na primeira parte da narrativa parece já obcecada pela idéia de que “a voluptuosidade é uma arte”,⁵⁹ idéia que a leva a entregar-se ao fogo na “estranha orgia”⁶⁰ que marcará o seu desaparecimento da intriga. Ricardo de Loureiro é também obcecado por aquilo que é, segundo ele, “a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida ...”: o seu ardente desejo de possuir sexualmente todas as pessoas a quem estima, “ou mulher, ou homem”.⁶¹ E Lúcio é completamente dominado — ele próprio o admite, repetidas vezes — pela *idéia fixa* de decifrar o enigma de Marta, esposa de Ricardo — desta última nem há nada a dizer porque ela é o próprio Ricardo, ou seja, é a *alma* de

⁵⁷ SÁ-CARNEIRO, M., *Céu em fogo*, p. 120.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁹ *Id.*, *A confissão de Lúcio*, p. 28.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 71.

Ricardo materializada para que ele possa possuir os homens que estima (Lúcio e Sérgio Warginsky).

Em decorrência de tais obsessões, as personagens vão-se desfigurando, vão-se volatizando aos olhos do leitor, vão-se tornando *artificiais* a ponto de se confundirem mesmo com a própria arte: Marta não é mais que uma *criação* de Ricardo, através da qual os dois amigos se interpenetram até às últimas conseqüências (a morte de Ricardo e a prisão de Lúcio). Era, pois, premonitório o medo de Ricardo: “Ah! Lúcio, Lúcio! tenho medo — medo de soçobrar, de me extinguir no meu mundo interior, de desaparecer da vida, perdido nele ...”.⁶² E Lúcio, ao ler para Marta e Ricardo o drama que compusera — *A chama* —, tem já uma “estrambótica” sensação: “pareceu-me vagamente que eu era o meu drama — a coisa artificial — e o meu drama a realidade”.⁶³

Algo semelhante se passa em *O dominó preto*, de Florbela. A obsessão dos seus protagonistas acaba por os deixar completamente alienados da realidade circundante — e decerto não é por acaso que o narrador (sempre um narrador *em terceira pessoa*, ao longo de todo o volume) tende a descrevê-los no interior de determinados recintos fechados que, isolando a personagem, fazem sobressair o caráter obsidiante da idéia fixa que a mobiliza.

⁶² SÁ-CARNEIRO, M., *A confissão de Lúcio*, p. 66.

⁶³ *Ibid.*, p. 132.

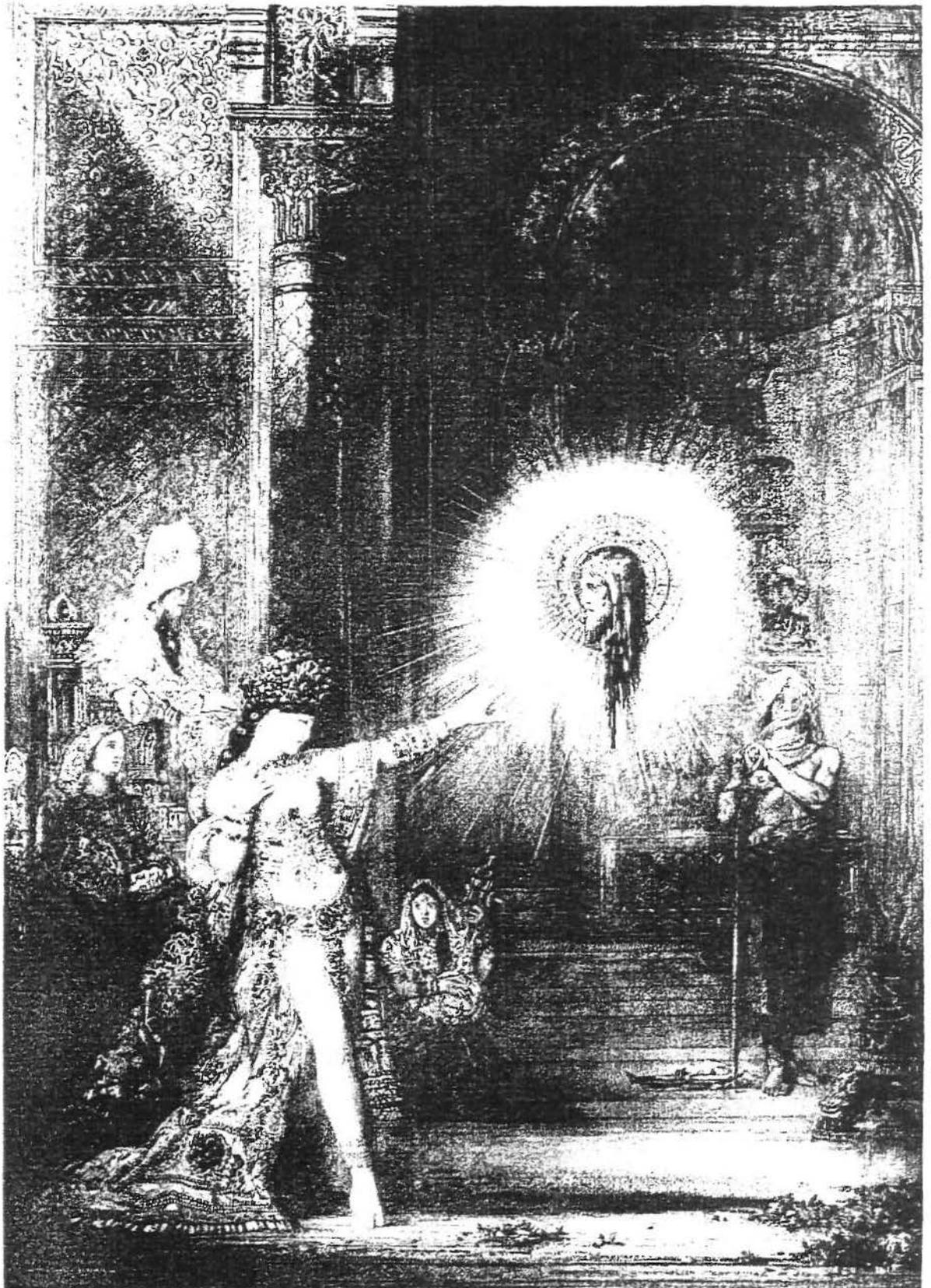


FIGURA 3 – Gustave Moreau, *A aparição* (1876)

No conto de abertura, “Mulher de perdição”, João Eduardo deixa-se logo enfeitiçar pela figura de Reine Dupré a ponto de não conseguir mais pensar em outra coisa:

Nunca até àquele dia se sentira assim perturbado, por nenhuma fora arrastado naquela embriaguez, quase à primeira vista, quase sem poder resistir àquele enleio que o alheava de tudo, ele que mal a conhecia, tão refractário por princípios e por temperamento a todo e qualquer domínio.⁶⁴

A partir do momento em que a idéia fixa se instaura, o protagonista passa a viver *exclusivamente* em função dela, perdendo a sua autonomia, artificializando-se, movendo-se como um títere numa espécie de palco repleto de outros estereótipos. Nesse palco só o artifício parece ter lugar: além das personagens artificializadas — a partir, quase sempre, de uma divisão maniqueísta entre o Bem e o Mal —, têm grande importância os *ornamentos* dos ambientes e das próprias personagens. Têm especial relevo, em todo o volume, as *flores*, que em “Mulher de perdição” aparecem também estereotipadas em flores do mal (o cravo branco que Reine usa na gola do vestido) e do bem (os diversos crisântemos da mãe de João Eduardo). Aliás, em “Mulher de perdição” até os lugares em que se dá a ação parecem estereotipados segundo a mesma divisão maniqueísta: ao cemitério em que João

⁶⁴ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 66.

Eduardo passeia com Reine em Dia de Finados se contrapõem o jardim de crisântemos e a “salinha de Inverno”⁶⁵ da mãe, lugares em que ele procura refugiar-se do assustador fascínio que a dançarina exerce sobre si.

Em “À margem dum soneto” temos duas personagens — uma poetisa-anfitriã e um médico-visitante — a conversar numa “salinha iluminada” cujo “irradiador aceso”⁶⁶ os aquece numa lutuosa tarde de Novembro. Isolados do mundo exterior, os dois discorrem sobre uma questão que, como já vimos, é essencial ao que temos chamado *estética da teatralidade*. Trata-se da questão das fronteiras entre *ficção* e *realidade*, que no conto se coloca depois de a poetisa ter lido, com voz modulada, um soneto da sua lavra⁶⁷ que suscitou no médico a lembrança do caso patológico de um homem que enlouquecera por não lograr distinguir a identidade da sua esposa — uma romancista — das diferentes identidades das personagens femininas que ela criava nos romances que escrevia.

Ao longo da conversa, o aconchego do “pequeno aposento”⁶⁸ vai induzindo os dois interlocutores a uma intimidade que a poetisa procura aumentar através de mal

⁶⁵ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 80.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁷ O soneto, que no conto aparece sem título, tem na verdade a autoria da própria Florbela Espanca e intitula-se “Loucura” no conjunto de sonetos que Guido Battelli reuniu sob o título genérico de *Reliquiae* depois da morte da autora. Termina com o seguinte terceto:

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
 Ó pavoroso e atroz mal de trazer
 Tantas almas a rir dentro da minha! (ESPANCA, F., *Sonetos completos*, p. 182)

⁶⁸ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 83.

disfarçadas estratégias de sedução. A mão com que ela maquinalmente desfia “as grandes contas do seu colar cor-de-rosa”⁶⁹ pode também de súbito ser levada, sem qualquer acanhamento, à boca do amigo⁷⁰ para evitar que ele continue a contar a triste história do homem que enlouquecera. Além disso, há os olhares vagos que ela fixa sempre em determinados pontos do espaço, há o cuidado de falar baixinho, “numa doce voz macia e triste”,⁷¹ e há até a cumplicidade dos objetos ambientes, desde as “grandes flores dos cretones claros”, que isolam ainda mais o pequeno aposento, até ao irradiador que mantém ali “uma temperatura deliciosa”⁷² e às três jarras ajoujadas de camélias brancas que vão “deixando cair as pétalas imaculadas sobre o tapete”⁷³ na medida em que vai aumentando a intimidade entre os dois amigos — tudo, afinal, funcionando como um engodo para o incauto visitante, que parece não se dar conta da *mise en scène* em que está envolvido.

Mas tão envolvido quanto ele fica o leitor, que também vai sendo enredado e a quem se estende o desafio que a sedutora poetisa deixa implícito quando pergunta ao amigo se ele não tem receio de enlouquecer pelo mesmo motivo que desnorteara o marido da romancista. Com efeito, também o leitor, ao ler este conto, corre o risco de

⁶⁹ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 84.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁷¹ *Ibid.*, p. 84.

⁷² *Ibid.*, p. 83.

⁷³ *Ibid.*, p. 94.

confundir a ficção com a realidade a partir do momento em que começa a perceber, na intriga, a existência de elementos possivelmente autobiográficos. Vejamos quais.

Desde logo, depara-se o leitor com o soneto que a poetisa-protagonista apresenta ao amigo — soneto que, anunciado já no título do conto, constitui o eixo de sustentação em torno do qual se constrói esta narrativa. Trata-se, é certo, de um soneto da autoria da poetisa real, não fictícia, cuja imagem se infiltra assim, à socapa, nos bastidores do palco em que se fará a referida *mise en scène*. Depois, o conto alude a duas situações visivelmente autobiográficas: o envolvimento da poetisa com um médico, que logo nos faz lembrar do terceiro casamento de Florbela Espanca (com o Dr. Mário Lage), e os “dois anos desgraçados, dois anos miseráveis, pavorosos”⁷⁴ que a infeliz romancista passa ao lado do marido — um *oficial militar* com graduação de major, ressalte-se — que é incapaz de distinguir a esfera literária da esfera da realidade, situação que evoca a do segundo casamento de Florbela (com António Guimarães, alferes de artilharia da Guarda Nacional Republicana, que a escritora abandonou depois de três anos de vida conjugal). A título de esclarecimento, lembre-se que Florbela descreveu ao irmão Apeles os dois últimos anos do seu convívio com António Guimarães, em carta escrita nos seguintes termos:

Eu deixei que tivesses da minha vida uma certeza de felicidade que ela de forma alguma possuía; nunca me ouviste uma queixa, nunca ninguém me viu uma

⁷⁴ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 91.

lágrima, e no entanto a minha vida há 2 anos foi um calvário que me dá direito a ter razão e a não me envergonhar de mim. Sofri todas as humilhações, suportei todas as brutalidades e grosserias, resignei-me a viver no maior dos abandonos morais, na mais fria das indiferenças; mas um dia chegou em que eu me lembrei que a vida passava, que a minha bela e ardente mocidade se apagava, que eu estava a transformar-me na mais vulgar das mulheres, e por orgulho, e mais ainda por dignidade, olhei de frente, sem covardias nem fraquezas, o que aquele homem estava a fazer da minha vida, e resolvi liquidar tudo simplesmente, sem um remorso, sem a mais pequena mágoa.⁷⁵

Ora, diante de um contexto em que a ficção narrativa permanece colada à biografia da autora, o leitor de “À margem dum soneto” vê-se numa situação tão periclitante quanto a das duas personagens masculinas do conto: a do médico a quem a poetisa das “tantas almas a rir dentro da minha!” acaba lançando, veladamente, o esperado desafio — “E... não tem receio... de endoidecer?...”⁷⁶ — e a do major que efetivamente endoidece no convívio com a esposa romancista, mulher que ele julga ser “uma mentira viva”⁷⁷ e que lhe aparece “simbolizada numa hidra de mil cabeças, de mil corpos, de mil almas”.⁷⁸ Afinal, como distinguir realidade e ficção quando as duas esferas aparecem *propositadamente* amalgamadas?

⁷⁵ ESPANCA, F., *Obras completas*, v. 6, p. 21.

⁷⁶ Id., *O dominó preto*, p. 95.

⁷⁷ Ibid., p. 89.

⁷⁸ Ibid., p. 90.

Assim, se a protagonista desse conto, com o seu sugestivo traje “de veludo branco e negro”,⁷⁹ se nos impõe como figura emblemática que realiza a síntese de todas as personagens femininas do livro *O dominó preto*, também “À margem dum soneto” se nos afigura, na sua totalidade e dentre todos os do volume, o conto em que a estética da teatralidade se faz valer com melhor êxito, oferecendo indícios do seu mais precioso método ilusionista — o método de deslocar a própria *vida* para a esfera da arte, subvertendo os critérios de valor comumente aceites para a definição da verdade e da mentira.⁸⁰ E a personagem Lúcio, de Sá-Carneiro — cumpre citá-lo novamente —, tem a mesma sensação de *inversão* ao ler para os amigos o drama de sua autoria: “pareceu-me vagamente que eu era o meu drama — a coisa artificial — e o meu drama a realidade”.⁸¹

Insistimos em dizer, portanto, que pelo seu carácter emblemático no que toca aos princípios estéticos adotados por Florbela Espanca na construção da sua obra literária, “À margem dum soneto” é o conto que, a nosso juízo, deveria ocupar o lugar central do volume *O dominó preto*.

Mas ali o lugar central, como já dissemos, é ocupado pelo conto que inspirou aos editores o título desse volume póstumo: “O dominó preto”. Este conto apresenta como protagonista um rapaz de vinte anos de idade, pobre caixeiro

⁷⁹ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 83.

⁸⁰ “... a verdade é, total e absolutamente, uma questão de estilo”, afirma Vivian, personagem do ensaio-diálogo que Oscar Wilde intitulou *O declínio da mentira*. WILDE, O., *Intenções*, p. 34.

⁸¹ SÁ-CARNEIRO, M., *A Confissão de Lúcio*, p. 132.

de mercearia a quem o amor obsessivo por uma costureira de teatro — “que, sem piedade, troçava dele constantemente”⁸² — vai transformando, ao longo de “mais de oito anos”⁸³ de *idéia fixa*, num autômato que seria mesmo apenas digno de troça se o *lugar* em que se consumam o seu isolamento e a sua alienação não fosse o patético mundo do trabalho sem tréguas — tão caro à moral burguesa.

Obstinado em ajuntar dinheiro para poder um dia sustentar o casamento com a amada, o caixeiro encerra-se durante oito anos na mercearia em que é empregado — um “cubículo escuro, sujo, feio”⁸⁴ — e de onde não sai para nada porque mora numa “húmida toca”⁸⁵ que fica mesmo na cave da loja. É sempre de trás do balcão que ele vê a mulher com quem quer casar a qualquer custo. O seu universo limita-se ao *interior* das “quatro paredes” onde trabalha sem descanso: durante o dia, no balcão da mercearia; “à noite, depois da loja varrida e tudo arrumado”, no lúgubre subterrâneo onde, antes de dormir, ainda se esforça, “doido de sono”⁸⁶, por aprender a ler. Tudo em nome de uma *idéia fixa*:

Ele era um pobre diabo, mas queria-a, queria-a como sabem querer os rústicos das suas montanhas, queria-a com todo o ardor dos seus vinte anos, cheios de seiva como um chaparro novo, queria ganhá-la custasse o que custasse, embora

⁸² ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 100.

⁸³ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

tivesse de andar de rastos atrás dela a vida inteira. Tinha tempo! E assim fez: trabalhou sem descanso e sem desalento meses e meses, todos os dias do ano, quer de Inverno quer de Verão, mal luzia o Sol no alto até noite fechada, sem domingos nem dias santos. Mal pago e mal alimentado, mourejou e fez vontades, foi servo de toda a gente, com a tenaz *ideia fixa* encasquetada a martelo no estúpido bestunto, sem querer saber de mais nada, *não dando conta do que ia pelo mundo, do que se passava para além do encardido balcão de pinho*, onde lhe ia correndo a mocidade, agrilhoadado ao trabalho como um escravo.⁸⁷

Em contraposição, todavia, a esse stupidificante mundo do trabalho insano, o conto apresenta — salvo seja! — um desenlace que, sendo ainda patético, tem muito de *carnavalesco*. De resto, a carnavalização do *pathos* será talvez, neste conto, mais um indício de teatralidade — uma *melodramatização* zombeteira, digamos assim.

Com efeito, o palco — ou antes *cadafalso*, porque será um palco de morte — a que se deixará conduzir o caixeiro de mercearia (personagem-autômato) não é mais um palco cercado de quatro paredes: é, simplesmente, um banco de avenida, sob uma “acácia já cheinha de folhas”,⁸⁸ lugar aberto e público, portanto. Aí ele irá, finalmente, ao tão desejado encontro com a mulher amada, numa “Terça-Feira Gorda”⁸⁹ — e, como é noite de carnaval, irá mascarado com um dominó preto (também por determinação da amada).

⁸⁷ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 101. Os grifos são meus.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

A mulher não comparece, é claro, ao encontro marcado, e o mascarado fica ali, até despontar a madrugada, exposto ao escárnio público. Decide cortar os pulsos, o desgraçado, mas antes de morrer ainda consegue ouvir passos que se aproximavam — era “um grupo de homens e mulheres vestidos de dominós pretos”, que conversavam e riam “animadamente de volta de um baile, talvez...” — e ouve também, em meio ao zunzum do grupo, “uma gargalhada estridente”⁹⁰ — e escarninha — que lhe parece ser da amada. Iludido pela idéia de que a amada, de riso inconfundível, sempre viera ao encontro marcado, morre contente o protagonista. Nem no momento da morte consegue ele libertar-se da *idéia fixa* que faz de si um *palhaço*: “mascarado, ridículo, lavado em *lágrimas*, era mais infeliz que as pedras e dava vontade de *rir!*”⁹¹

No desenlace, a mistura de lágrimas e gargalhadas — aquele era sim “o riso dela, riso cheio de reticências, riso canalha e escarninho”⁹² — dá-nos, conjugada com o artificialismo do personagem-autômato, o tom exato deste “melodrama” de Florbela.

Em “Amor de outrora” reaparece a figura de um médico. A protagonista — “uma triste padecente dos nervos”⁹³ — reconhece nele o seu primeiro amor, um amor que a fizera feliz aos quinze anos de idade e que agora, recordado vivazmente, vem novamente deixá-la enleada (e alheada), obstinadamente insone no interior do

⁹⁰ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 115.

⁹¹ *Ibid.*, p. 113. Os grifos são meus.

⁹² *Ibid.*, p. 113.

⁹³ *Ibid.*, p. 119.

“grande quarto carmesim e ouro”⁹⁴ em que se fecha para reviver as emoções de quinze anos atrás. E apesar de ser o seu antigo namorado um homem agora casado e pai de um lindo “pequerrucho de cinco anos”,⁹⁵ ela enfeitiça-o e deixa-o também obcecado a ponto de se decidir prontamente pela separação da esposa e do filho. Preocupados exclusivamente em resgatar a felicidade passada, os dois amantes apagam o mundo que os circunda:

Tudo se esvaeceu em torno; o mundo começou a ser para eles uma velha tapeçaria desbotada onde a custo se enxergavam, em esmaecidos tons de crepúsculo, as linhas de vagos rostos sem vida nem expressão.⁹⁶

O enredo é banal, baseado no estereótipo da grandeza do primeiro amor, amor de juventude que nunca se esquece. Aparentemente, tudo se passa como num conto de fadas — “Ah! Aquele Manuel de romântica capa negra dos seus sonhos de rapariguinha!”⁹⁷ —, com um grau similar de *inverossimilhança* provocada pela presença ostensiva de uma dimensão onírica tão artificialmente carregada quanto a cor *carmesim* do “quarto carmesim e ouro” de Cristina de Moraes, a protagonista.

⁹⁴ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 124.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁷ *Ibid.* p. 128.

Mas afinal são só aparências porque, no desenlace da narrativa, o sonho de felicidade de Cristina vai, literalmente, *por água abaixo*: o bilhete, destinado ao amante, em que ela aceitava o plano de fuga por ele proposto, transforma-se num barquinho de papel que o Tonecas — o “pequerrucho de cinco anos” a quem ela se afeiçoara mais do que lhe convinha — lança à água e que, “demasiado carregado”⁹⁸ de folhas verdes, naufraga rapidamente. Apiedada do menino que ficaria sem pai e também do pai que chorara ao decidir-se pela separação do filho, Cristina desiste do seu grande amor.

Mais uma vez sucumbe a personagem de Florbela aos estereótipos do Bem e do Mal. De resto, também em “Amor de outrora” a tessitura da narrativa é salpicada de indícios agourentos que permitem ao leitor adivinhar, bem antes do desenlace, que se trata de mais um “melodrama”. Há, por exemplo, o adágio “Tudo no mundo se derrete...”,⁹⁹ parente do francês *Tout passe, tout casse, tout lasse* — mais um estereótipo, portanto —, que aparece no princípio e no final da aventura amorosa dos amantes. E há ainda o agouro pessimista que o narrador onisciente, ao devassar o pensamento da protagonista, desde logo nos deixa ler:

... a vida nunca falta ao que promete... Deixai dizer aos homens!... A vida lembra-se e vai procurar com afincos, vai buscar pela mão, aos seios ululantes das multidões, as almas mais perfeitas para as quebrar, as mais puras para as perverter, os diamantes

⁹⁸ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 149.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 134, 150.

de mais bela água para os sujar, para os salpicar de lama, de toda a lama que os sapatorros da canalha deixa em traços negros pelas encruzilhadas tenebrosas.¹⁰⁰

Estes estereótipos tornam a aparecer no conto “O crime do Pinhal do Cego”, onde a personagem feminina que evoca a figura de Salomé — “a loura figura luminosa da bela Ritinha do Prior”¹⁰¹ — também se arrepende e lamenta a sua *idéia fixa* — mas, desta vez, apenas tardiamente, depois da morte do amante.

Com efeito, temos novamente uma mulher que leva à perdição um homem casado: “Eu bem sabia que ele era casado, mas queria lá saber! Eu estava doida, senhora Rosa! Aquilo foi uma tentação do demónio!”¹⁰² Francisco, o amante, acaba sendo assassinado pelos irmãos da Ritinha, que decidem lavar a honra da família depois de saberem que a irmã ficara grávida.

Mas subitamente o palco em que se movimentam os estereótipos do Bem e do Mal ganha foros de espaço cômico, lugar surpreendentemente hilariante. É que, no desenlace do enredo — mortos já, num acidente, os irmãos assassinos —, a Ritinha chama a viúva de Francisco para uma conversa esclarecedora em que lhe revela toda a verdade sobre o assassinato do marido e sobre o filho bastardo que ele

¹⁰⁰ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 127.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰² *Ibid.*, p. 172.

deixara. Enterneçada pela criança, a viúva perdoa a mulher que fora o *pivot* de toda a sua tragédia e passam os três a viver juntos numa casinhola “engrinaldada de madressilvas”,¹⁰³ na aldeia de Monterroso: as duas mulheres e o menino — duas mães para um órfão de pai.

Como em “Amor de outrora”, também aqui uma criança tem papel decisivo no desfecho da narrativa — mas como personagem *agregadora*, ao passo que no conto anterior se lhe atribuía uma função *desagregadora*, de impedimento da realização dos sonhos da protagonista.

De qualquer maneira, em “O crime do Pinhal do Cego” apresenta-se-nos o auge da inverossimilhança. Apenas poderia desfazê-la a hipótese de que Rosa (a viúva) aceitou viver ao lado de Rita porque o menino bastardo representaria a presença viva do Francisco que ela tanto amava. Mas aí o que passa a tocar as raias do absurdo é a *idéia fixa*, a obsessão pelo homem amado. Seja qual for a hipótese mais provável, o que prevalece é a movimentação artificial, estereotipada, das personagens. Justamente para as personagens de “O crime do Pinhal do Cego” é que nos parece ainda mais acertada a afirmação de que “não existem tais seres”, produtos apenas de “sofisticação”, de “fingimento” e de um “*a priori*”¹⁰⁴ — em que pese a opinião contrária de Yvette Kace Centeno no que toca precisamente a este conto, que ela

¹⁰³ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 176.

¹⁰⁴ CENTENO, Y. K., Prefácio, p. 13, 19.

considera excepcional, “o melhor do conjunto, o menos marcado pelo tempo, pelo ‘gosto social’ que nos outros transparece de mais”.¹⁰⁵

A cena final do conto, em que à janela da casinhola engrinaldada de madressilvas assomam ao mesmo tempo “duas cabeças de mulher”¹⁰⁶ chamando pelo “filho” que voltava da escola, é antes *burlesca* que bucólica e, a nosso ver, faz lembrar um teatro de bonifrates em vez da naturalidade rústica apontada pela prefaciadora do volume.¹⁰⁷

O que se nota é que mesmo na amplidão dos ambientes campestres — em que “a terra ... parecia não ter fim até nos longínquos horizontes onde se confundia com o céu”¹⁰⁸ — as personagens de Florbela são *alienadas*, reclusas no âmago das suas *idéias fixas*. É o que acontece também em “O regresso do filho”, conto de construção espacial muito bem sucedida, onde as “charnecas bravias” do Alentejo fazem frente às terras africanas “exuberantes e riquíssimas”, de “opulenta vegetação carnuda e forte”.¹⁰⁹

Em África vai-se arruinar um jovem aventureiro da província alentejana; no Alentejo fica o pai — o velho Gabriel —, sonhando com o regresso do filho tão

¹⁰⁵ CENTENO, Y. K., Prefácio, p. 20.

¹⁰⁶ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 177.

¹⁰⁷ Cf. CENTENO, Y. K., *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁸ ESPANCA, F., *op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 203.

obstinadamente que nem depois de receber a notícia da morte do rapaz se liberta da *idéia fixa* que o leva à loucura:

E daquele dia em diante, acentuando-se a loucura, mais se lhe meteu em cabeça a cisma de que o filho estava vivo e voltaria rico, e começou por toda a parte a falar com grande entusiasmo da compra de terras que ia fazer, chegando a entrar em negociações com os proprietários que, conhecendo-lhe a mania, abanavam gravemente a cabeça com um misto de comiseração e ironia e uma grande malícia nos olhos escuros, semicerrados.¹¹⁰

Mas afinal o filho estava mesmo vivo e regressa, passados muitos anos, roto e desnutrido como um mendigo, completamente arruinado física, moral e economicamente. Só que, nessa ocasião, o velho Gabriel já está tão tomado pela loucura que, frente a frente com o rapaz, não o reconhece, limitando-se a repetir para o seu compadre a sua tenaz *idéia fixa*: “— Pois é verdade, compadre... Quando o meu rapaz voltar...”¹¹¹

Este sim será, talvez, o conto de maior naturalidade dentre todos os do volume. Aqui sim as personagens são “produtos ‘rudes’... [e] ‘naturais’ ”,¹¹² isentas de artificios mais ou menos teatrais. Mas trata-se, certamente, de um breve momento intervalar, momento de eclipse passageiro da teatralidade às vezes histriônica, das tendências ao exagero melodramático que vimos apontando.

¹¹⁰ ESPANCA, F., *O dominó preto*, p. 200.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 210.

¹¹² CENTENO, Y. K., Prefácio, p. 19.

Com efeito, mesmo a escrita bucólica evolui, em Florbela, para a *convenção*, o flagrante *fingimento* bucólico. É o caso da *Carta da herdade*, texto de gênero culto, duplamente convencional, que alia a convenção bucólica a uma simulação epistolar.

A *Carta*, escrita já em 1930 e publicada por Florbela no número 5 da revista lisboeta *Portugal feminino*, é destinada a um suposto “Amigo longínquo e querido”¹¹³ e assinada por uma fictícia “Maria”. Sob o pretexto de apresentar ao amigo longínquo — um estrangeiro, talvez? — uma descrição da charneca alentejana, o que se destaca na verdade é uma imagem que destoa nitidamente do ambiente pastoril em que se quer enquadrar: a imagem de uma mulher moderna, urbana, que está apenas de passagem pela planície alentejana, que espanta os lavradores com “os arabescos azulados” do seu cigarro *Muratti's* “saboreado com volúpia”¹¹⁴ e em cujo vestido branco as patas sujas de um cão brincalhão “desenham a carvão flores desgrenhadas em traços futuristas”.¹¹⁵ É a sofisticação invadindo um quadro pitoresco de simplicidade rústica.

De resto, o gosto dos contrastes artificiosos — que na prosa de Florbela se expressa também, como vimos, ora no embate dramático e maniqueísta entre os estereótipos do Bem e do Mal, ora no confronto entre ficção e realidade — é mesmo

¹¹³ ESPANCA, F., *Obras completas*, v. 4, p. 117.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 118.

uma marca do espírito literário daquela época, que herdou do Decadentismo-Simbolismo o culto ao artifício, a convicção de que a arte é superior à natureza e de que “o verdadeiro fim da Arte” não é a imitação da vida mas antes o “Mentir, o enunciar de coisas belas e falsas”¹¹⁶ que se aproximem tanto quanto possível do Sonho, do Mistério, da Glória. Compreende-se, nesse contexto, a eleição da figura de Salomé como símbolo maior da *femme fatale*: a abundância das cores e das pedras preciosas que constituem o *luxo* de que ela se reveste parece predispor-la aos caprichos dos esteticistas, que nela tendem a apreciar precisamente o que tem de postura ornamental a evocar — também pela sua *frieza* perversa — a arte da estatuária¹¹⁷ e a impor-se mesmo como *alegoria do artifício*. É provável que Florbela Espanca se tenha enamorado deste mito pela mesma razão que Sá-Carneiro,¹¹⁸ cuja obra também tem, de lés a lés, o tom do “Só de ouro falso os meus olhos se douram; /

¹¹⁶ WILDE, O., *Intenções*, p. 51.

¹¹⁷ Cf. *A aparição* de Gustave Moreau, p. 88. Na literatura portuguesa, há duas notáveis figurações da *femme fatale*, respectivamente em *Belkiss: rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*, de Eugénio de Castro, e no soneto “Estátua” de Camilo Pessanha, que termina assim: “E o meu ósculo ardente, alucinado, / Esfriou sobre o mármore correcto / Desse entreaberto lábio gelado: / Desse lábio de mármore, discreto, / Severo como um túmulo fechado, / Sereno como um pélogo quieto.” (PESSANHA, C., *Clepsidra*, p. 78) Convém notar, quanto ao gosto das figuras ornamentais, que os simbolistas não abandonaram o apego parnasiano à arte da estatuária e da ourivesaria. A respeito do teatro de Eugénio de Castro, por exemplo, Teresa Rita Lopes repara que “... *l'art impalpable de suggérer est sacrifié au profit de l'art de la statuaire, drappée d'étoffes précieuses et ornée de pierreries. Il n'a pas échappé à la mode du sacré et du cérémonial baroque. Dans le domaine du langage, il a pratiqué les mêmes tricheries que les symbolistes de langue française: une recherche finalement très parnassienne de l'orfèvrerie poétique, de la richesse verbale, mal dissimulée derrière les sombres voiles du Mystère et de la Fatalité*” (LOPES, M. T. R., *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 71). Acrescento, a título de curiosidade, que em 1928 Rui Coelho extraiu de *Belkiss* uma ópera. (Cf. REBELLO, L. F., *100 anos de teatro português*, p. 60.)

¹¹⁸ Relembro a 2ª quadra do soneto “Salomé”, de Mário de Sá-Carneiro: “Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas... / O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou... / Tenho frio...

Sou esfinge sem mistério no poente. / A tristeza das coisas que não foram / Na
minh'alma desceu veladamente.¹¹⁹

Alabastro! A minha Alma parou... / E o seu corpo resvala a projectar estátuas..." (SÁ-CARNEIRO,
M. de, *Obra poética*, p. 116)

¹¹⁹ SÁ-CARNEIRO, M. de, Estátua falsa. In: _____. *Obra poética*, p. 89.

SOB O OLHAR DE MEDUSA
OU
IDENTIDADES NA CORDA BAMBA

Felizmente, os donos do solar não o habitavam. A entrada fazia-se por ali, mas, do solar, apenas se atravessava um jardim que na escuridão me pareceu enorme, com grandes ruas ladeadas de murtas altíssimas, quase da minha altura. Aqui e ali, vultos brancos de estátuas em atitudes que me pareceram ameaçadoras; por toda a parte me apareciam, transformados em Fúrias, cabeças de Medusa, Saturnos devorando os filhos, monstros horríveis de faces contorcidas ... (Florbela Espanca, "O sobrenatural", *As máscaras do destino*, p. 170-1)

Assim, tu e eu não somos Ninguém e somos todos, enfim; sim, porque vocês todos sou eu, e Eu vocês todos, não sendo porém eu nenhum de vocês pela razão de não poder ser sempre Eu ... (Almada-Negreiros, "O Homem que se procura", *Obra completa*, p. 692)

Florbela Espanca compôs no ano de 1927 o livro a que deu o título *As máscaras do destino*. Os oito contos que integram o volume foram escritos nos meses

que se seguiram à morte de Apeles, vítima de um desastre de aviação ocorrido no dia 6 de Junho daquele ano que foi tão fatídico para a escritora. Nestas narrativas ltuosas, dedicadas ao irmão morto, permanece a *obsessão* — que já apontamos a respeito das personagens dos contos de *O dominó preto* — como sinal distintivo de todos os seus protagonistas. Só que agora o objeto imutável das *idéias fixas* das personagens é a *morte* — os seus mistérios, o fascínio que alguns sentem por ela, as marcas profundas e indeléveis que ela deixa nos que ficam vivos. É bem verdade que a morte ronda também os contos de *O dominó preto* — lembrem-se "O dominó preto", "O crime do pinhal do Cego" e os diversos prenúncios sinistros de "Mulher de perdição". Mas em *As máscaras do destino* ela constitui um tema de tal maneira obsidiante que as personagens parecem viver, paradoxalmente, apenas *em função da morte*. De resto, esta singularidade já vem proclamada na dedicatória do livro — "A meu irmão, ao meu querido Morto" ¹—, onde a autora "finge" prescindir até mesmo dos seus leitores: "Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante..." ²

Com efeito, será condição para uma leitura penetrante desse livro o conhecimento das circunstâncias que envolveram a morte de Apeles Espanca: o jovem

¹ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 31-3.

² *Ibid.*, p. 33. A indiferença pelos leitores vivos revela-se "fingida" na mesma dedicatória, quando se lê com mais atenção que "Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem connosco. Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas..." (p. 32). Na verdade, para quem teriam sido escritas estas páginas, que pretendem perpetuar a imagem do irmão aviador, senão para aqueles que estão vivos?

de trinta anos de idade era 1º Tenente da Marinha portuguesa e aluno-piloto-aviador da Aviação Naval quando, por volta das 14 horas e 30 minutos do dia 6/6/1927, o hidroavião que ele pilotava se despenhou de cerca de 200 metros de altura no rio Tejo. Foram encontrados, após o acidente, apenas alguns destroços da aeronave, tendo desaparecido nas águas do rio o corpo do tenente. Suspeitou-se que Apeles se suicidara por desgosto de ter perdido a noiva, Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos, morta em Dezembro de 1925³ — e é certo que há em *As máscaras do destino* (nos contos "O aviador", "A paixão de Manuel Garcia" e "O inventor") referências diretas e indiretas ao ato de suicídio. Seja como for, o que importa para um princípio de reflexão sobre essa *obra de luto* de Florbela Espanca é a percepção da diáde — extraída da biografia de Apeles — que perfaz a plataforma de sustentação de quase todos os enredos da coletânea: a noiva (ou o noivo) que morre + o noivo (ou a noiva) que continua vivo(a) mas já não vê sentido para a vida.

³ Em 5 de Janeiro de 1926, Florbela respondia a uma carta em que o irmão provavelmente lhe anunciara a morte da noiva e o seu próprio desejo de morrer. Dizia-lhe ela então:

Tu és preciso ainda, tu és preciso à minha felicidade; como queres tu que eu tenha alegria, que eu tenha sossego, com as horríveis palavras da tua carta no meu cérebro?

... não vês ... que é um crime pensar em aniquilar tudo o que em ti é admirável, a tua inteligência, o teu carácter, tudo o que faz de ti um ser à parte, um ser único no mundo ...

... A morte levou-ta aureolada de toda a beleza, não há uma desilusão, não há nada feio em volta dela, e o que ficou é que ficou enegrecido, sem relevo, sem cor, sem graça. Eu daria a minha vida, pobre vida já tão vivida, para ta ressuscitar a ela, que era nova e que tinha todo o seu destino por cumprir. (ESPANCA, F., *Obras completas*, v. 6, p. 42)

Mas ainda mais importante será a percepção do tema subjacente, que se instaura numa camada semântica menos aparente dos contos. Trata-se da *transfiguração da identidade* das personagens que apenas vivem em função dos seus mortos queridos. Por força de uma saudade e de uma evocação obsessivas, as personagens vivas anulam-se para dar lugar aos mortos, que ganham assim uma configuração real que se sobrepõe à realidade dos vivos. Gera-se, pois, um mundo fantasmagórico em que se confundem o real e o irreal: se os mortos são aqui figuras reais, os vivos são como *figuras de pedra* que se deixam paralisar pela lembrança dos mortos. Assim, os vivos são mortos e os mortos são vivos: as identidades interpenetram-se e sugerem ao leitor um jogo de máscaras cambiantes que, aliás, o título do livro de Florbela anuncia logo à partida.

A fusão de identidades insinua-se já na dedicatória do volume, quase chegando a transformar ali em co-autoria a autoria destes contos elaborados sob o influxo da imagem de Apeles:

A sua sombra debruçou-se sobre o meu ombro, no silêncio das tardes e das noites, quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia; com a claridade dos seus olhos límpidos como nascentes de montanha, seguiu o esvoaçar da pena sobre o papel branco; com o seu sorriso um pouco doloroso, um pouco distraído, um pouco infantil, sublinhou a emoção da ideia, o ritmo da frase, a profundidade do pensamento.

Bastar-me-ia voltar a cabeça para o ver ...⁴

⁴ ESPANCA, F., Dedicatória. In: _____. *As máscaras do destino*, p. 33.

Ostentando de ponta a ponta a sombra do aviador morto, estes contos de Florbela — "histórias melífluas" que, como as vê Agustina Bessa-Luís, mostram "a simpatia dum estilo róseo" e "a expressão lógica e sensata dos conceitos"⁵ — devem ser lidos como "idílios quase insultuosos da realidade", obra de quem "mente extraordinariamente".⁶ Também Agustina, a prefaciadora do volume editado pela Bertrand, nota algo de artificioso nos contos — o que nos parece mais um indício de que, mesmo em momentos verdadeiramente trágicos, a Florbela escritora jamais abre mão da *estética* que vimos referindo. Afinal, as narrativas de *As máscaras do destino* também se nos revelam prenes de teatralidade, quer na habilidade que a autora demonstra ao utilizar métodos de persuasão do leitor oportunamente amparados pelo suporte do biografismo, quer no automatismo das personagens — que de novo leva a prosa de Florbela às raias do *inverossímil* —, quer no artificialismo do estilo anafórico⁷ que adiante vamos analisar.

⁵ BESSA-LUÍS, A., Prefácio. In: ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 19.

⁶ BESSA-LUÍS, A., op. cit., p. 20.

⁷ O estilo anafórico, tal como o entendo aqui, em sentido lato, refere-se a uma construção gramatical baseada no uso da *repetição* como opção retórica pela qual a mesma palavra ou frase se repete exaustivamente numa mesma narrativa.

Vejamos então como se retratam os seres *paralisados* que estes contos nos apresentam. E note-se, de antemão, que no *décor* dos ambientes se destacam agora mais as *pedras* que as flores — pedras como as da oficina de canteiro em que trabalha arduamente o protagonista de "A paixão de Manuel Garcia", ou como as que compõem as estátuas do cemitério de "A morta" e do jardim do sinistro solar de "O sobrenatural".⁸

No conto inaugural do volume — "O aviador" —, a figura do noivo suicida aparece de forma alegórica: é o mito de Ícaro que ali se representa de maneira deliberadamente artificial, como se de uma *pintura* se tratasse. Tanto a ação — a de um homem que transforma em asas os seus braços e paira heroicamente sobre o rio — quanto o cenário em que ela decorre nos são apresentados como a tela de um grande pintor. As águas do rio sob o sol ardente, as colinas em volta e a casaria ao longe surgem como "Um óleo pintado a chamas por um pintor de génio. As tintas flamejam ainda húmidas: são borrões vermelhos as colinas em volta; doirado, o indistinto turbilhão da casaria ao longe."⁹ O homem que voa — alegoria que o título do conto

⁸ A pedra, aliás, mostra-se muito significativa já na epígrafe com que a escritora abre o seu livro: ela está no "altar" a que se refere a "sentença" de Marco Aurélio, e está também na campa que Apeles, perdido no Tejo, não pôde ter:

Vários grãos de incenso, destinados a ser queimados, espalharam-se sobre o mesmo altar. Um caiu mais cedo, outro mais tarde; que lhes importa?

MARCO AURÉLIO

Sobre uma pedra tumular ficaria bem esta sentença do mais poeta dos sábios, mas nada de firme, nada de eterno se pode gravar nas ondas, e são elas a pedra do seu túmulo. (ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 27.)

⁹ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 37.

esclarece — não *diz* absolutamente nada em momento algum: a sua figura é apenas para ser *vista*. Juntamente com a paisagem, que faz o pano de fundo, ele compõe, segundo o narrador, "um Rembrandt pintado por um titã".¹⁰ Tudo o que sabemos, mais concretamente, desse herói voador é que

Deixou lá em baixo todo o fardo pesado e vil com que o carregaram ao nascer; deixou lá em baixo todas as algemas, todos os férreos grilhões que o prendiam, toda a suprema maldição de ter nascido homem; deixou lá em baixo a sua sacola de pedinte, o seu bordão de Judeu Errante, e, livre, indómito, sereno, na sua mísera couraça de pano azul, estendeu em cruz os braços que transformou em asas!¹¹

Tudo o que sabemos desse Ícaro pintado com cores vivas é que ele quer desprender-se da realidade para cair na eternidade. E aqui convém transcrever um fragmento mais extenso, que nos dá bem a dimensão desse espetáculo de morte em que o vermelho-sangüíneo e ardente produzido pelos reflexos da luz de um sol vespertino vem contrastar com o azul gélido das águas do rio habitadas por ondinas, sereias e nereidas.¹²

¹⁰ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 39. É curioso lembrar que Apeles Espanca foi também pintor dileitante e que chegou a pintar uma aguarela para a capa do *Livro de Sórora Saudade* — livro de sonetos que Florbela publicou em 1923 sem, contudo, utilizar a capa projetada pelo irmão.

¹¹ *Ibid.*, loc. cit..

¹² Azul é também a couraça de pano — o uniforme de tenente da Marinha? — que o herói transforma em asas.

E a apoteose continua. O pintor de génio endoideceu; atira sem cambiantes, sem sombras, sem esbatidos, traços como setas que se cravam; arroja brutalmente todos os vermelhos e os oiros da sua paleta, e pinta como quem esmaga em gestos tumultuosos de demente. Donde vem tanto oiro? Prodígio! Miragem! Deslumbramento! Até as velas sangram e as asas, peneiradas de cinza, das gaivotas se encastoam de rutilantes pedrarias raras. É irisado agora o veludo glauco do rio; o sol atira-lhe a rir, como um menino, pródigo e inconsciente, as suas últimas gemas. As colinas, em volta, são mãos abertas de assassino, e o casario, chapeado de luz, é um manto de púrpura rasgado, cujos farrapos vão prender-se ainda nas labaredas do horizonte a arder. O homem está contente. Atira as asas mais ao alto, escalando os cimos infinitos, já fora do mundo, na sensação maravilhosa e embriagadora de um ser que se ultrapassa! Sente-se um deus! As mãos desenclavinham-se, desprendem-se-lhe da terra onde as tem presas um derradeiro fio de oiro... e cai na eternidade.

Tanto azul!... As filhas dos deuses, ondinas, sereias, nereidas, princesas encantadas, acodem todas pressurosas.¹³

Desde o momento da queda do aviador, acentua-se no leitor a sensação de estar sendo transportado, também ele, para "fora do mundo". O apelo aos elementos fantásticos dos contos de fadas faz-se então com grande ostentação de ouro, prata e pedras preciosas: as ninfas, que habitam o rio e que vêm amparar o pobre Ícaro, têm "cabeleiras de oiro", "braços ... de marfim", os "seios nus", "mantos verdes tecidos de algas"¹⁴ e outros preciosismos quejandos.

¹³ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 41-2.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

Mas ainda que a autora não nos pusesse diante de um surpreendente mundo de ninfas aquáticas, só a descrição da figura do homem que paira no ar antes de cair nas águas do rio já nos bastaria, por si mesma, como exemplo notável do artificialismo com que são construídas as personagens desta ficção em prosa. Repare-se que não é apenas na arte da pintura mas também na da *escultura* que o narrador vai buscar elementos que o auxiliem na descrição do aviador:

É um homem! A face enérgica, *vincada a cinzel*, emerge, extraordinária de vida intensa, na indecisão dos contornos que lhe fazem, vagos e pálidos, um vago pano de fundo; a face e as mãos. É um Rembrandt pintado por um titã.

Os músculos da face adivinham-se na força brutal das maxilas cerradas. Nos olhos leva visões que os filhos dos homens não conhecem. Os olhos dele não se vêem; olham para dentro e para fora; *são de pedra como os das estátuas* e vêem mais e mais para além do que as míseras pupilas humanas. São astros.¹⁵

É preciso ter a força de um "titã" para lavrar a pedra que dá origem à figura enérgica desse aviador — figura tão enérgica e dominadora que neutraliza toda a realidade que há ao seu redor: os contornos que lhe fazem o pano de fundo são "vagos e pálidos", e a vida, diante de tamanha proeza, parece "parada e recolhida".¹⁶

¹⁵ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 39. Os grifos são meus.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37-8.

De fato, não há vida nem natureza que resista ao artifício desse imponente Ícaro. O que importa é, exclusivamente, a sua *fantasia*, a sua *idéia fixa* de ultrapassar os seus limites de homem. E para quê? Talvez para encontrar, além-túmulo, aquela ninfa que habita também as águas do rio e que vai, maternalmente, aconchegar "ao peito a [sua] mísera couraça de pano azul" — a ninfa "que tinha no olhar um pouco da nostálgica tristeza humana, que mostrava ainda sinais de algemas nos pulsos de seda branca" e que agora zela, no fundo do rio, pela *imobilidade* do corpo do herói morto: "— Deixem-no... Talvez lhe doam as asas quebradas",¹⁷ diz ela às demais ninfas.

Assim, tudo o que é vida e movimento se vai dissipando ao longo deste conto que parece apenas brincar com a *plasticidade* das coisas e dos seres cujos contornos, afinal, se confundem: se o aviador — personagem sem nome, meio homem, meio deus — procura alcançar a sua própria imagem no espelho azul das águas do rio, as ninfas, por sua vez, só descobrem a sua própria identidade quando, "extáticas", se miram nos olhos dele, que no fundo do rio são "duas gotas de água, verdes, límpidas, translúcidas, serenas".¹⁸ Neste jogo de sutilezas e de indefinições, como poderemos nós identificar o protagonista da narrativa? Será ele o aviador? Não será antes o pintor de gênio que, a serviço do narrador, vai pintando o quadro que o conto nos apresenta? Ou será o pintor uma figuração retórica do sol, que aqui aparece personificado? Ou, ainda, será o pintor apenas um disfarce alegórico do próprio narrador que é, ele sim, o

¹⁷ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 46.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

único responsável pelos traços do retrato que aqui se coloca? Seja qual for a resposta, provavelmente não será ela interessante para Florbela Espanca e para os propósitos da sua *estética*. O que interessa é mesmo a *pergunta*, a *dúvida*, a *ilusão*: "Prodígio! Miragem! Deslumbramento!",¹⁹ diria o narrador do conto.

Ora, esses mesmos valores encontram-se em "A morta", o segundo conto do livro. Ali temos um caso curioso de necrofilia aromatizada por "cachos de lilás, ... rosas e ... cravos"²⁰ — bem à maneira de Florbela, diga-se de passagem. Trata-se de uma morta que abandona o seu jazigo e volta ao mundo dos vivos em busca do noivo que no cemitério a visitava "todas as tardes"²¹ mas que, de repente, deixara de aparecer. Ela é, na verdade, uma *morta-viva* que tem memória e saudades do noivo, e em cujo esquife branco reina persistentemente, enquanto o noivo a vem visitar, a *matéria* incorruptível: destacam-se juntamente com o seu corpo de "carne branca" e "virgem"²², que não se corrompe, a almofada de rendas brancas onde a sua cabeça repousa, os seus sapatinhos brancos de cetim, o vestido branco do seu último baile, a grinalda de rosas brancas com que lhe cobriram o corpo e ainda "as cartas do noivo, o retrato do noivo, as dulcíssimas recordações do noivo".²³ Ele, por sua vez, é um *vivo-*

¹⁹ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

²² *Ibid.*, p. 54.

²³ *Ibid.*, p. 52.

morto que não consegue esquecer a noiva falecida e que, no cemitério, lhe oferece diariamente a sua própria vida — não é à toa que o corpo da donzela e as flores que com ela foram enterradas permanecem "viçosos e frescos",²⁴ sem qualquer sinal de putrefação.

As duas personagens são, afinal, agentes de uma estranha simbiose: ele aviva-lhe o corpo, ela alimenta-lhe a alma. Isto lhes permite um afastamento radical da esfera real em que se incluem os vivos e mortos comuns; lado a lado, na paz do cemitério, os dois estabelecem a sua própria realidade, a despeito de todos os "vendavais, das medonhas invernias desencadeadas, das outras vagas maiores que se quebravam ao longe, num marulhar incessante, no mar alto da vida".²⁵ Isolam-se ambos, na sua obstinação de estarem sempre juntos, e com a cumplicidade do narrador conseguem subjugar até mesmo as barreiras impostas pelo destino. É preciso, pois, considerar aqui uma outra obstinação — esta quase burlesca: a deste narrador cúmplice (um narrador em terceira pessoa) que, com gravidade, insiste em persuadir o leitor de que "Isto aconteceu".²⁶

Lançando mão de uma sintaxe simplificada, inteiramente baseada em construções paratáticas que lhe conferem um ritmo narrativo pausado e graficamente

²⁴ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 56.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 49, 58.

marcado por muitos pontos e pontos-e-vírgulas, o narrador procura criar um clima de *suspense* que nos parece tão artificial quanto as personagens da morta-viva e do vivo-morto. Afinal, o *suspense* fica atravancado pelo excessivo preciosismo das flores, dos "fúlgidos brocados", dos "preciosos metais" e das "gemas cintilantes"²⁷ com que se vai entretecendo o conto. E o uso sistemático de construções de tipo anafórico — principal marca estilística de todos os contos deste livro de Florbela — deixa o leitor com a impressão de que tudo aqui se repete automaticamente:

A mão do noivo empurrava a porta do jazigo. Os outros mortos, ao lado, não o sentiam entrar; *braços pendentes num gesto de fadiga, tinham ficado assim pelos séculos dos séculos.*

...

O vivo e a morta falavam, e o que eles diziam não o podem entender os vivos nem talvez mesmo os outros mortos, aqueles que ao lado dormiam pesadamente, *braços pendidos num gesto de fadiga pelos séculos dos séculos.*²⁸

Note-se que a oposição mais forte, sobre a qual o conto se fundamenta, não é a que se dá entre o mundo dos vivos e o dos mortos, mas antes a que se estabelece entre o mundo artificial dos noivos e o mundo natural de todos os demais vivos e mortos.

²⁷ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 54-5. Os grifos são meus.

Opera-se uma inversão de valores que confere ao artifício sensíveis vantagens sobre a natureza — a tal ponto que, quando a morta levanta a tampa do seu caixão e salta para o mundo dos vivos à procura do noivo desaparecido, todos os outros mortos continuam a dormir pesadamente mas, em compensação, as figuras de pedra que constituem a estatuária do cemitério ganham vida imediatamente:

A Morta ouviu dar a última badalada da meia-noite, ergueu os braços, e levantou a tampa do caixão. Desceu devagarinho, circunvagou em redor os olhos de pupilas sem luz; os outros mortos, bem mortos, dormiam pesadamente. Puxou para si a porta do jazigo que dava para a noite. O vestido branco manchou o negrume das sombras. Fúnebres ciprestes, almas de tísicos bailavam numa clareira uma macabra dança de roda. Avançou lentamente pela avenida soturna, voltando para eles os glóbulos vítreos dos seus olhos sem luz. Parou um momento, clarão no meio de sombras, a ver um pequenino, nu e branco como um mármore grego, que piedosamente se entretinha a encher de lágrimas uma urna partida, onde as pombas viriam beber de dia. Um suicida, escavando a terra com as unhas, procurava o seu sonho, por que se tinha perdido.

As estátuas descansavam das suas atitudes contrafeitas. A saudade alisava as roupagens roçagantes, e sentava-se com a face entre as mãos, olhando vagamente a noite. Uma musa de curvas sensuais, num túmulo de poeta, cerrava languidamente os olhos e fazia com a boca o gesto de quem beija.²⁹

Com efeito, as estátuas apresentam-se investidas de uma vivacidade que, cumpre dizer, a própria protagonista não chega a ter. A "morta", no seu perambular

²⁹ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 49-50.

rígido pela cidade dos vivos, parece mover-se por cordéis e engonços invisíveis, como um títere — figura *petrificada* pela idéia fixa de reencontrar o noivo com quem, no final do conto, ela se vai fundir ao mergulhar nas águas do rio.

Exatamente essa mesma obsessão paralisa também a personagem Lídia de Vasconcelos, no conto intitulado "Os mortos não voltam". Ela projeta-se inteiramente na imagem do noivo, que falecera, "vítima de um desastre no mar, oito dias antes do marcado para o casamento"³⁰ e que não lhe sai jamais da lembrança. Mas aqui o elenco de personagens é maior que nos outros contos,³¹ e o artificialismo se instaura por meio de contrastes ainda mais gritantes. A afirmação de que "os mortos não voltam" constitui o eixo desta narrativa em que algumas personagens são chamadas pelas letras iniciais dos seus nomes: o Dr. X, a Senhora L., a Madame V.. Trata-se de um grupo de pessoas que ainda se entretêm a conversar sobre "alucinações telepáticas, visões, lucidez, pressentimentos, aparições objectivas, etc., fenómenos ocultos, misteriosos",³² numa época em que, todavia, a metafísica já havia sido "destronada" pela moderna tecnologia "dos sem-fios e dos aviões".³³ No salão de recepção da Senhora L. — "*le dernier salon où l' on cause*"³⁴ —, o tom polêmico da conversação e a "pungente

³⁰ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 71.

³¹ Há em *As máscaras do destino* dois contos em que Florbela elabora um maior elenco de personagens, mais diversificadas e, algumas, mais donas de si: são eles "Os mortos não voltam" e "O sobrenatural".

³² ESPANCA, F., op. cit., p. 64-5.

³³ *Ibid.*, p. 64.

³⁴ *Ibid.*, p. 66.

melodia"³⁵ da *Balada do Rei de Tule* cantada por uma das convivas vêm despertar na recatada Lídia de Vasconcelos as saudades do noivo morto. Tudo transcorre muito naturalmente até que a jovem Lídia — que ao longo da narrativa não faz senão soluçar discretamente e mordiscar um cravo branco enquanto ouve a célebre balada — vem, estrondosamente, revelar a sua *idéia fixa*:

Lídia de Vasconcelos tinha-se erguido na cadeira e, voltada para o mar, lívida, irreconhecível, estendera os braços, e soltara num grito, como um arranco, como um desgarrar de fibras, o nome querido: "João!"

Àquele brado de angústia, àquele chamamento, àquele apelo desesperado, a própria noite se enrodilhou cheia de medo e de assombro e todos nos entreolhámos à espera que das ondas surgisse o morto, novo Lázaro a um novo *Surge et ambula*³⁶

O caráter melodramático da cena acentua-se pelo contraste com o som musical que se ouve ao fundo, no salão, onde os demais convidados, alheios a qualquer conversa, dançam animadamente "um *charleston* em voga".³⁷ Nesse contexto, não nos convence a figura pretensamente patética da noiva — petrificada, "lívida", com os braços estendidos para o mar —, a quem nada pôde demover da sua obsessão: nem a temporada que passou numa casa de saúde, na Alemanha, nem a viagem que fez pelo Oriente, nem o convívio social nos "salões mais chiques"³⁸ de Lisboa. Nem mesmo o

³⁵ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 69.

³⁶ *Ibid.*, p. 75-6.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. 72.

apelo fortemente biográfico do conto³⁹ confere consistência e naturalidade a essa Lídia de Vasconcelos, que antes chama a nossa atenção como *criação artificial* — produto, talvez, da fantasia de um narrador que se compraz em lembrar momentos de uma "sobrenatural e mágica beleza que todos nós sentimos ser uma pausa na nossa vida brutal", momentos de "envolventes bruxedos", momentos dignos "de deuses na nossa feia vida de homens".⁴⁰

Outra mulher bizarra⁴¹ é a protagonista do conto "O resto é perfume...". Enquanto agita mecanicamente os dedos no labor do "seu eterno *crochet*",⁴² ela vai contando a um amigo romancista a impressão que lhe causaram as palavras de um doido que conhecera numa pequena vila da província alentejana. Conta-lhe como fizera do doido a sua "grande afeição" e o seu "único confidente",⁴³ e como o doido, numa tarde de Abril, fora capaz de compor "um grande tratado de Filosofia"⁴⁴ inspirado simplesmente por um cacho de lilás.

³⁹ Repare-se que o noivo que morreu, vítima de um desastre no mar, era um oficial de Marinha cujo cadáver, "apesar de incansáveis pesquisas, nunca mais apareceu". (ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 71.) Repare-se também que a personagem Lídia de Vasconcelos tem o sobrenome da noiva que Apeles Espanca efetivamente perdeu em Dezembro de 1925: Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos.

⁴⁰ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 68.

⁴¹ É prudente advertir que "bizarria" não tem aqui qualquer sentido pejorativo. Também não vejo pejorativamente os estereótipos da prosa literária de Florbela, nem o artificialismo das suas personagens, nem os seus excessos melodramáticos. Segundo a minha tese, por trás de tudo isso — que afinal poderia conferir um quê de mau gosto às narrativas da escritora — está a *intencionalidade* de uma opção estética afinada com o gosto *fin de siècle*.

⁴² ESPANCA, F., op. cit., p. 80.

⁴³ Ibid., p. 83.

⁴⁴ Ibid., p. 89.

Aqui o leitor necessita de muita cautela para se não deixar iludir pela evocação sistemática de elementos naturais: o grande ramo de sécias que enfeita a mesa na casa da protagonista, a paisagem de charnecas e de olivais em que ela passeia com o doido e, sobretudo, o singelíssimo cenário em que a ação tem o seu clímax — "um muro, um lilás todo florido e, a animar a cena, ele e eu",⁴⁵ diz a mulher ao relatar os seus passeios com o doido. Que não nos engane essa atração desmedida pelo mundo natural: a grande lição que o doido transmite à protagonista e à qual ela se apega com tenacidade é, afinal, a de que nada disso existe! O paradoxo que o doido defende e que a sua amiga assimila é o de que só os mortos existem verdadeiramente:

O que os teus dedos tateiam são as ilusões dos teus olhos e dos teus ouvidos. Árvores! Que são árvores?... Pedras? Poeira? Que é isso? É o mundo!... E tu vês o mundo! Os homens criaram o mundo! De uma árvore fizeram uma floresta, de uma pedra um templo, deitaram-lhe por cima um pozinho de estrelas, e pronto... fizeram o mundo! E não há árvores, não há pedras e não há florestas, nem há templos, e as estrelas não existem. Não há nada, digo-te eu. Tu não sabes nada. Os mortos é que sabem. Os vivos chamam-lhe sombras. Os vivos metem as-sombras dentro dum caixão, fecham-no à chave, pregam-no bem pregado, soldam-no, afundam-no na terra, muito fundo, e a sombra lá vai... fica o resto. São eles que por aí andam, são eles que tu sentes. Não há árvores, não há pedras, não há nada: há mortos. Os mortos é que fazem a vida; dentro dos túmulos não há nada.⁴⁶

⁴⁵ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 88.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89-90.

Esta lição do doido permite à protagonista dar largas à sua verdadeira vocação, que é a de retocar a natureza, *mascarar* as aparências, esbanjar metáforas que transformam em "princesinhas de lenda" as oliveiras do Alentejo, "todas vestidas de prata, toucadas de diamantes, recamadas de opalas, turquesas e safiras, calçadas de brocado, com os pés num tapete tecido a fios de oiro semeado de rubis".⁴⁷ Compensar, enfim, a insuficiência do mundo real com o elogio rasgado do *artificio* — não será esta a lição que a mulher, por sua vez, transmite ao romancista que se apresenta como narrador oficial deste conto?

Sem dúvida, é personagem mais consistente e mais dona de si esta mulher "desconcertante e bizarra"⁴⁸ que, apesar do movimento mecânico dos seus dedos no trabalho de *crochet*, não se reduz ao automatismo característico dos seres que povoam a prosa de Florbela.

Mas já em "A paixão de Manuel Garcia" a personagem-autômato reaparece num cenário preparado para exhibir grande tragédia. "Manuel Garcia, o pobre canteiro da Rua das Silvas, quando soube que Maria del Pilar ia casar-se, matou-se." Este é o "drama encerrado em duas linhas"⁴⁹ e apresentado assim, de chofre, logo na abertura da narrativa.

⁴⁷ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 87.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 95.

Assemelha-se muito, o Manuel Garcia, àquele Joaquim do conto "O dominó preto", que se mata por uma mulher, num banco de jardim, em noite de carnaval. Só que agora a mulher que se impõe ao protagonista como *idéia fixa* é "filha duma nobre espanhola e dum grande fidalgo português"⁵⁰ que vivem num suntuoso palacete — lugar bem adequado, diga-se de passagem, para contrastar com a modestíssima "casinha de pobres"⁵¹ do Manuel.

O trabalho com o qual o jovem se sustenta é, também aqui, alienante: serve, surpreendentemente, como meio de manutenção da *idéia fixa* da personagem. Com efeito, na oficina de canteiro em que "trabalhava febrilmente, sem descanso, o dia inteiro, numa exaltação de todos os seus nervos, numa ânsia de todo o seu ser",⁵² o rapaz vai talhando as pedras "a seu bel-prazer",⁵³ sem contudo tirar os olhos do jardim onde Maria del Pilar lhe aparecia sempre protegida pelas "grades doiradas"⁵⁴ do seu palacete — repare-se: a oficina fica "ao canto"⁵⁵ da mesma rua em que está o palacete! E o "granito duro e informe" que o canteiro martela febrilmente nada mais é que "uma pasta mole, uma cera obediente"⁵⁶ que se submete à sua obsessão — esta sim, dura e absolutamente *inflexível*. Todas as figuras esculpidas por Manuel ganham a forma da mulher que ele ama:

⁵⁰ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 101.

⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

⁵² *Ibid.*, p. 102.

⁵³ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 101, 104.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

Todos os simbólicos vultos dos túmulos, a Saudade, a Fé, as Musas e os Anjos, todos lhe saíam das mãos, não se sabia por que acaso, com o mesmo perfil finíssimo, o mesmo sorriso sinuoso, os mesmos contornos delicados dum rosto que o obcecava e que *o trazia arredado do resto do mundo*, com os mesmos corpos esbeltos de adolescentes puros talhados em linhas rígidas e hieráticas. Parecia que a pedra tinha a consciência da sua alta missão, o orgulho de, bruta e informe, realizar um sonho, ser transformada, por um raro prodígio de amor, numa Maria del Pilar que a paixão dum pobre divinizara.⁵⁷

O automatismo de Manuel Garcia fica sublinhado pelo próprio narrador, que também parece pasmar-se com a "existência de fantoche" do protagonista. Ao relatar-nos a reação do canteiro quando, finalmente, recebe a notícia do casamento de Maria del Pilar com um rapaz espanhol, o narrador diz que

[Manuel] acordou sobressaltado do êxtase de tantos anos e deu com os olhos na miséria da vida!... Apoiou-se pesadamente à pedra que trabalhava, e, muito pálido, foi escorregando devagarinho até cair como um boneco a quem um bebé, curioso e azougado, tivesse cortado os fios da sua pobre existência de fantoche, que vivera duma mentira uma vida que não passara de ilusão.⁵⁸

⁵⁷ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 103-4. O grifo é meu.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

O “melodrama” começa a desvelar-se logo no momento em que o canteiro é encontrado pela mãe, morto aos vinte e dois anos de idade com uma bala no peito, no seu “modestíssimo quarto numa casinha de pobres”.⁵⁹ Também a pobre viúva parece *petrificada* quando vê o filho com uma chaga no peito e o sangue que lhe manchava as mãos, sujava a colcha branca — “muito lavadinha”, a colcha era “o seu orgulho de dona de casa!”⁶⁰ — e salpicava ainda a parede do quarto. Contrariando a expectativa do leitor, a mãe não grita e não diz nada porque “os pobres não gritam”⁶¹ e porque ela, afinal, já havia sido muito maltratada pelo destino que lhe levava “a mãe, o pai, dois filhos pequeninos, uma filha de vinte anos, o marido, e por último entrara-lhe assim em casa, de repelão, sem prevenir, e fizera-lhe do coração um frangalho”.⁶² Assim enumeradas impetuosamente, essas mortes revelam-se, em última análise, como um artifício dramático, uma maneira de levar ao extremo a intenção trágica da narrativa.

Resulta de tais estratégias, de tantos contrastes e exageros, a impressão de que há algo de *postição* na prosa trágica de Florbela. (Lembre-se ainda, no final do conto, o contraste violento entre a animada festa de casamento no palacete iluminado e a cena do canteiro ensangüentado no seu quarto, ao lado do avô de setenta anos, que

⁵⁹ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 95, 96.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁶¹ *Ibid.*, p. 97.

⁶² *Ibid.*, p. 98.

desata "a soluçar nuns soluços miudinhos de velho",⁶³ e da mãe que enxuga as lágrimas com a ponta do seu avental de chita preta.) A persistência do elemento factício, que sempre prevalece sobre o natural, incita-nos a eleger o canteiro Manuel Garcia como figura emblemática, saliente dentre todas as personagens que se apresentam em *As máscaras do destino*. De fato, a sua atitude de projetar na pedra a imagem da mulher amada refletê vivamente um procedimento que é comum a todas as criaturas de Florbela: o de deslocar a ordem do real para a esfera do ficcional, instalando-se o indivíduo, definitivamente, no espaço da sua *imaginação* — espaço à parte, espaço *marginal* que o deixa "arredado do resto do mundo".⁶⁴ Isto, de resto, nos revela a própria essência da estética de Florbela Espanca — que a propósito de pedras, aliás, escreveu numa carta ao amigo Guido Battelli: "Vejo rostos às pedras, rostos petrificados que comovem, atitudes quase humanas que me fazem cismar na glória de ser pedra, um dia..."⁶⁵

Mas vejamos como prossegue a petrificação das personagens nos três contos que ainda resta analisar. Em "O inventor" temos um protagonista que se movimenta sempre "dominado por uma invencível obsessão".⁶⁶ "Era pequerruchinho, ainda

⁶³ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁵ *Id.*, *Obras completas*, v. 6, p. 149. Aqui cumpre notar que a importância atribuída às artes plásticas em geral e à arte da *escultura* em particular relaciona-se com o apego formal de Florbela a certa retórica parnasiana, que aliás também permanece nos escritores simbolistas. Cf., a propósito, a nota 117 do capítulo 2.

⁶⁶ *Id.*, *As máscaras do destino*, p. 135.

engatinhava, e já queria ser marinheiro",⁶⁷ conta-nos o narrador na abertura da narrativa. A água fascinava-o tanto que não era possível passar pelo tanque da horta dos Senhores Ramalhos, a caminho da casa da avó, sem se entregar inteiramente ao "infinito prazer" e à "alegria triunfal" de se mirar no "grande espelho movediço e claro"⁶⁸ que o atraía como um *imã*. Nadando voluptuosamente, às escondidas, no tanque da horta, o garoto só "acorda do seu êxtase" quando "a tarde avança, o Sol declina no horizonte" e os salgueiros sentem já "os furtivos passos da noite".⁶⁹ Na escola, a professora não consegue captar a atenção do pequerrucho, que se põe a fazer "espectaculosos chapéus ... de almirante" e "frotas poderosíssimas" com as "folhas arrancadas aos cadernos de contas e aos livros". À noite, adormece o menino "abraçado a um barco de cortiça e velas de pano-cru, que o pai lhe deu num dia de anos" e que ele, quando "já homenzinho", substitui pelos aventurosos livros de Júlio Verne, pródigos em "histórias de piratas e corsários".⁷⁰ No liceu, o jovem "sonha com a Escola Naval: é uma *idéia fixa*"⁷¹ que o leva já a confundir o real circundante com as suas persistentes fantasias: o seu gato chama-se *Marujo*, a galinha tem o nome de *Canhoneira* e o cão é *Almirante*.

⁶⁷ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 119.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁷¹ *Ibid.*, p. 125. O grifo é meu.

Trata-se, afinal, de mais uma personagem que não se adapta à vida real. Todo o seu encanto pelo mar esgota-se num piscar de olhos quando ele enverga a farda de marinheiro e, navegando, constata que "o mar era muito mais lindo nos livros e nos quadros".⁷² Decide então ser aviador e desafiar as forças da natureza — e encasqueta-se-lhe a idéia de "inventar um motor perfeito" com que os aviões pudessem suplantar definitivamente os empecilhos naturais:

Trabalhou dia e noite. Fugiu dos camaradas, do bulício do mundo e das suas tentações. Como um trapista na sua cela, encerrou-se no seu grande desejo, e teimou, teimou, sem um desfalecimento, sem uma quebra de vontade, da sua vontade que ele tinha erguido até ao máximo, que ele tinha educado até pedir-lhe tudo, até agrilhoá-la de pés e mãos, chicoteada e vencida, à sua grande ideia, ideia que era o seu máximo estímulo: *difícil, está feito; impossível, far-se-á*.⁷³

O lema deste protagonista — "difícil, está feito; impossível, far-se-á" — sugere mesmo que ele não é deste mundo: o seu lugar é o do *impossível*, o do sonho que, somente enquanto se não realiza, o arrasta "para além da vida, para além do mundo sensível, numa esfera de quase loucura, de múltiplas sensações inverosímeis, de emoções profundíssimas e raras".⁷⁴ E tanto assim que, quando se consuma a invenção do motor planejado, o inventor conclui que afinal seria uma covardia atravessar os ares sem risco e sem perigo, sem a constante aproximação da *Morte* — "a sua

⁷² ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 127.

⁷³ *Ibid.*, p. 129-30.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 131.

companheira vestida de negro, toucada de luto a seu lado, ao lado do seu peito, na carlinga⁷⁵ do avião. Viver "sem riscos, sem perigos, como um simples burguês que rola de eléctrico cá por baixo",⁷⁶ não lhe interessava: lança então ao vento os pedaços rasgados do projeto a que se dedicara tão aferradamente e — pasme-se! — decide deitar ao fundo do mar as peças do motor inventado.

A idéia fixa de alcançar o *impossível* faz deste inventor um adepto do *eterno recomeçar* de projetos que são sempre substituídos por novos projetos, num movimento contínuo que só cessará — a sugestão final é claríssima — com a intervenção da morte. Assim, sempre recomeçando, a personagem aparenta um ser que se movimenta sem sair do lugar.

Há no conto, com efeito, algo como um processo cíclico que envolve o protagonista. Sendo já ele um aviador e não mais um marinheiro, as águas voltam entretanto — como no princípio da narrativa — a atraí-lo magneticamente: é quando, sentado num "degrau de pedra"⁷⁷ à beira do Tejo, olha o rio e decide, para espanto do leitor, abandonar a sua prodigiosa invenção — e, convém repetir, é no fundo do mar que ele pensa em atirar as peças do motor que inventara. Como elementos do ciclo, a água e o ar constituem aqui, alternadamente, os bruxedos envolventes — as *máscaras*, se nos vale o título do livro — com que o destino regula o pacto tácito que se

⁷⁵ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 134.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 132.

estabelece entre o aviador/inventor e a morte — esta "companheira indefectível"⁷⁸ que logo o conduzirá aos "longínquos e ignotos países de aventura" em que ele poderá, finalmente, deixar os "braços pendentes na suprema paz dos supremos abandonos".⁷⁹ Paradoxalmente, pois, é a *inércia* o que esse dinâmico aviador — herói do *eterno retorno* — deseja.⁸⁰

Muito mais espantosa, no entanto, é a "extática imobilidade de figurinha de cera"⁸¹ que caracteriza a protagonista do conto "As orações de Soror Maria da Pureza". Esta tem nome, mas nem por isso ganha *autonomia*. O narrador, que a chama Mariazinha, compraz-se em descrever a jovem de quinze anos como uma figura "muito branca, muito leve, quase imaterial";⁸² é quase uma "aparição"⁸³ a Mariazinha, mas tem um namorado muito paciente que vem todas as noites conversar junto "às grades do jardim" da "grande casa cor-de-rosa"⁸⁴ em que ela mora. E constituem um quadro de fúlgidos contrastes os encontros noturnos dos dois namorados, sempre convenientemente separados pelas grades do jardim. À falta de resposta da Mariazinha, que não diz absolutamente nada ao ouvir as puríssimas declarações de

⁷⁸ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 129.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁰ Lembre-se que também no conto inaugural do volume, "O aviador", há um misto de movimento e de estagnação na postura do herói que paira sobre as águas do rio onde a morte o espreita.

⁸¹ ESPANCA, F., *op. cit.*, p. 149.

⁸² *Ibid.*, p. 141.

⁸³ *Ibid.*, p. 141, 143.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 139.

amor do namorado, respondem com exuberância as flores e a vigorosa vinha que enlaça as grades "em mil inflexíveis abraços":

Mariazinha lembrava-se muito bem; era todas as noites a mesma coisa: o cascalho dos arruamentos a reluzir, como se alguma fada caprichosa tivesse andado por ali a atirar às mãos-cheias punhados de pequeninos sóis; as grades do jardim, ao fundo, onde se enlaçava a vinha virgem de folhagem de rubis que a mãe mandara arrancar mais de cem vezes, e que voltara sempre não sabiam donde, não sabiam como, a enlaçar as grades em mil inflexíveis abraços, que nem a morte podia quebrar.

E as beladonas! Tantas! Havia-as em todos os canteiros. Brotavam da terra, misteriosas e perfumadas, vestidas de seda cor-de-rosa, aqui e ali, por toda a parte, às vezes até nas ruas do jardim! Nas ruas... que escândalo! Comentava o gesto brutal do velho jardineiro, arrancando-as e atirando-as para o lado sem piedade.

... Tantas! Parecia um milagre! O namorado até se ria de ver tantas, tantas, todas as noites mais, como se andassem por baixo do chão em qualquer misteriosa tarefa e surgissem à noite, à flor da terra, a beberem o luar.⁸⁵

Mas nem com todo o manancial dos seus instrumentos de sedução a natureza conseguiria amolecer a calculada rigidez de Mariazinha: "A rubra e ardente poesia da noite sensual fazia realçar ainda mais a límpida candura da virgem",⁸⁶ adverte logo o narrador.

Também é verdade, por outro lado, que as investidas do namorado não são lá muito animadoras. A incansável repetição dos estereótipos do seu fraseado amoroso

⁸⁵ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 140-1.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 143.

vem inclui-lo no rol das personagens menos espontâneas da prosa de Florbela. Nisto, aliás, muito se assemelham os dois namorados — a ponto de parecer um o desdobramento do outro: "Na minha boca andou sempre o teu sorriso, nos meus olhos o teu olhar, e foram os teus pés, maravilhosas flores de brancura, que traçaram a pétalas o caminho para eu vir ter contigo",⁸⁷ diz o rapaz à Mariazinha. E quando ele morre inesperadamente — morre aos trinta anos de idade, "como um herói, o corpo envolto na couraça, a cabeça cingida no elmo dos modernos cavaleiros andantes"⁸⁸ —, Maria revela-se, em definitivo, uma "figurinha de cera": primeiro, põe-se a vaguear pelas ruas do jardim de sua casa com um olhar completamente "desprendido das coisas deste mundo", como se fosse uma "pequenina estátua de mármore sobre um mausoléu"⁸⁹ (e repare-se que são sempre muito certeiras as metáforas e comparações com que o narrador vai revelando a personagem); depois, pede aos pais que a internem num convento, em Toledo, onde ela, "noiva-menina dum noivo-morto",⁹⁰ se transforma em Soror Maria da Pureza — uma monja que, alheia a tudo o que a cerca, limita-se a responder automaticamente, em voz alta, às estereotipadas frases de amor que o noivo lhe costumava dirigir.⁹¹

⁸⁷ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 144.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 146. A sugestão de que o namorado de Maria era um aviador é aqui muito discreta mas não passa despercebida.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 147, 149, 151.

⁹¹ Lembre-se que Florbela Espanca já contava, na sua ficção literária, com a experiência místico-erótica de *Sóror Saudade*, no livro de sonetos que publicara em 1923.

No final do conto, a comparação de Maria da Pureza com Santa Teresa de Ávila soa-nos pretenciosa mas não ingênua: parece mais um artifício com que a narrativa de Florbela insinua, jocosamente, o seu próprio cabotinismo. Afinal, todos sabemos — nós, os leitores, e provavelmente também o narrador do conto — que "As orações de Soror Maria da Pureza" são de segunda mão: são reformulações, pouco originais, de um fraseado amoroso que já fora exaustivamente aproveitado pela literatura romântica. Impõe-se-nos assim, mais uma vez, um artificialismo que aqui se reforça pelo abuso das construções de tipo anafórico — repetições de frases que deixam sob suspeita o próprio narrador como um ser que se repete quase teatralmente:

No mundo, era *branca e loira*; tinha quinze anos e chamava-se Maria. Morava numa grande *casa cor-de-rosa* que dia e noite espreitava para a estrada, através da espessa folhagem das frondosas tílias dum jardim. Mariazinha, *branca e loira*, tinha um namorado, e *já havia um ano* que lhe tinham dado licença para falar com ele às grades do jardim da sua *casa cor-de-rosa*. *Já havia um ano*.⁹²

...

Mariazinha lembrava-se muito bem; era todas as noites a mesma coisa: o cascalho dos arruamentos a reluzir...

Mariazinha lembrava-se muito bem: Tantas! Parecia um milagre! O namorado até se ria de ver tantas, tantas, todas as noites mais, como se andassem por baixo do chão em qualquer misteriosa tarefa e surgissem à noite, à flor da terra, a beberem o luar. "Qualquer dia nasce-te uma no peito, vais ver...", dizia ele a rir,

⁹² ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 139. Os grifos são meus.

encostado às grades onde a vinha virgem se enlaçava. Fora sempre Setembro.
*Mariazinha lembrava-se muito bem...*⁹³

De resto, a repetição marca também o conto "O sobrenatural" — o último do volume —, tanto nas recorrentes construções gramaticais de tipo anafórico quanto na figura feminina que agora surge como criatura sobrenatural que se repete na vida do protagonista. Mas aqui a repetição e a obsessão parecem adquirir um caráter de *alegoria* que, para fechar o ciclo deste livro de Florbela, nos remete de novo ao primeiro conto, "O aviador", onde a figura do noivo suicida toma a forma do mito de Ícaro. Parece-nos que é a própria *Obsessão* — grafada assim mesmo, com inicial maiúscula — que persegue, como assustadora fantasmagoria, o jovem Mário de Meneses, personagem de "O sobrenatural". Vejamos como isto se dá.

O conto apresenta-nos, logo no início, seis personagens que se fecham num pequeno gabinete de clube — bem afastadas estão elas da realidade circundante, como é praxe na prosa florbeliana — para festejar uma data "que nenhum dos seis sabia ao

⁹³ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 140-1. Os grifos são meus.

certo qual era".⁹⁴ São três rapazes, oficiais de Marinha, e três moças "destas a que o mundo ... costuma alcunhar 'de vida fácil' ".⁹⁵ O ambiente aconchegante do gabinete,⁹⁶ suavemente aquecido pelos eflúvios do vinho do Porto que os amigos bebem, contrasta com "o frio, a chuva e a escuridão"⁹⁷ de uma noite de Inverno. A conversa passa pela pergunta de um dos rapazes, que insiste em saber o que é um burguês. A misteriosa Gatita Blanca — uma das moças de vida fácil —, assim chamada "por andar sempre vestida de duras sedas brancas e ter os olhos verdes, oblíquos e semicerrados dos felinos",⁹⁸ responde que "um burguês é todo o homem que ao menos uma vez na sua vida tenha tido medo".⁹⁹ Dado este mote, a narrativa esmera-se então na elaboração de um cenário de terror digno de "um conto de Dickens"¹⁰⁰ ou das melhores histórias de Edgar Allan Poe.

O tenente Mário de Meneses põe-se a narrar um episódio que o deixara apavorado numa noite de Natal em que ele se vira forçado a dormir no quarto mal-assombrado de um solar sinistro onde a sua namorada fora passar férias com uma

⁹⁴ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 159.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁶ No que toca à descrição do interior de recintos fechados e dos objetos que os ocupam, esta narrativa leva vantagem sobre todos os demais contos de Florbela. Só no conto "Às margens dum soneto", incluído em *O dominó preto*, o espaço interior será quase tão bem elaborado quanto o de "O sobrenatural".

⁹⁷ ESPANCA, F., *op. cit.*, p. 167.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 170.

amiga. Era noite de muita chuva e vendaval que o impediram de, após o agradável serão, regressar a Lisboa — o solar em que ele fora visitar a namorada ficava "para os lados de Queluz".¹⁰¹ Conduzido ao quarto tenebroso, o jovem passou uma noite de horror: ouviu pancadas na porta e, em seguida, passos de alguém que parecia correr pelo recinto arrastando sedas. É esta a história terrível que ele conta aos amigos no gabinete do clube.

Mas o que importa notar são as bizarras coincidências que aos poucos vão emergindo. A Gatita Blanca, que integra o pequeno grupo de estroinas reunidos no gabinete do clube, é uma mulher que "aparecera em Lisboa um belo dia, sozinha" e que "viera ninguém sabia donde".¹⁰² Sempre envolta pelo fumo do seu cigarro, que serve para aumentar o "vago ar de mistério"¹⁰³ que a caracteriza, durante todo o tempo em que a conversa se desenrola ela fixa em Mário de Meneses um olhar que o deixa inquieto e mal disposto: "Não sabia a que atribuir aquele estranho mal-estar que o desnor-teava, *que o alheava de tudo*, a ele de ordinário tão senhor de si, tão calmo e tão equilibrado."¹⁰⁴ Começa a insinuar-se uma obsessão inexplicável: quando o seu olhar se cruza com o da Gatita Blanca, Mário tem a impressão de que "já a tinha visto,

¹⁰¹ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 169.

¹⁰² *Ibid.*, p. 161.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 165-6. O grifo é meu.

que a conhecera mesmo intimamente, que a amara, talvez...".¹⁰⁵ Essa "estranha sensação" do protagonista leva o leitor a estabelecer relações entre a figura misteriosa da Gatita Blanca e o assombroso episódio que Mário de Meneses acaba relatando aos seus companheiros de boêmia. Não se pode deixar de notar que a namorada que no passado deixara o rapaz obcecado — "Namorava naquele tempo uma rapariga que trazia a minha crédula mocidade presa ao encanto dos seus sorrisos e das suas levianas criancices",¹⁰⁶ conta Mário — sabia tocar o minuete de Boccherini que não lhe sai da cabeça enquanto, no gabinete do clube, a Gatita Blanca fixa nele o seu olhar penetrante. A música de Boccherini deixa, pois, implícita uma possível ligação entre a Gatita e a namorada que Mário teve no passado e que o atraiu, numa noite de Natal, a um solar mal-assombrado. É provável que a antiga namorada seja a *aparição* que, no solar sinistro, vai assombrar Mário de Meneses, durante a noite, com "um sussurro de sedas no meio do quarto".¹⁰⁷ Também é provável que a Gatita represente uma nova encarnação da namorada caprichosa que gostava de tocar o minuete de Boccherini e de frequentar lugares soturnos. Esta hipótese, de resto, confirma-se no final do conto, quando, acabada a festa, a Gatita se levanta e caminha na direção de Mário, fazendo com as suas roupas de seda o mesmo sussurro que ele ouvira naquela inesquecível noite de terror.

¹⁰⁵ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 166.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 175.

Temos, pois, um protagonista perseguido por assombrações que o deixam "irritado, nervoso",¹⁰⁸ desnordeado, alheio à realidade em que se encontra. São assombrações duras, persistentes, obsidiantes — como as *duras* sedas brancas que o andar da Gatita faz sussurrar; como o olhar de "lâmina de aço"¹⁰⁹ que ela fixa no jovem tenente; como os "braços frios de estátua"¹¹⁰ que, no desenlace da narrativa, ela lhe passa em volta do pescoço; como as "portas de carvalho maciço" e a sala "toda de pedra, sem porta nem janela nem fresta"¹¹¹ que ele encontra no solar mal-assombrado; como, enfim, as "estátuas ... ameaçadoras" que aparecem no jardim e os "molossos de granito" que encimam o portão de ferro à entrada do solar:

O sitio era lúgubre, uma cova húmida e frondosa que, à luz daquele crepúsculo e naquele estado de espírito, me pareceu sinistra. Ao fundo, mesmo ao fundo, a casa enorme de pedra escura, cercada de árvores enormes. Uma avenida muito comprida ia dar mesmo ao grande pátio, fechado por um amplo portão de ferro que uns molossos de granito, roídos de musgo, encimavam.

... A entrada fazia-se por ali, mas, do solar, apenas se atravessava um jardim que na escuridão me pareceu enorme, com grandes ruas ladeadas de murta altíssimas, quase da minha altura. Aqui e ali, vultos brancos de estátuas em atitudes que me pareceram ameaçadoras; por toda a parte me apareciam, transformados em

¹⁰⁸ ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 163.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 173.

Fúrias, cabeças de Medusa, Saturnos devorando os filhos, monstros horríveis de faces contorcidas...¹¹²

Aliás, algo de *rigido* marca a Gatita logo na primeira descrição que dela faz o narrador: "A Gatita Blanca ... na inquietadora *imobilidade* das suas atitudes, tinha realmente um não sei quê, um vago ar de mistério que inquietava e dispunha mal."¹¹³

Assim, dos elementos descritivos, cuidadosamente selecionados para compor o cenário de terror desta narrativa, podemos depreender sugestões que nos permitem interpretar como alegoria da própria rigidez ou da obsessão a figura feminina que aqui se destaca. Diante do seu olhar fatal — os seus "olhos verdes, oblíquos e semicerrados"¹¹⁴ —, o homem perde o vínculo com a realidade — "aquele estranho mal-estar ... o desnorteava, ... o alheava de tudo ..." ¹¹⁵ — e deixa conduzir-se, como figura de pedra ou como fantoche, ao mundo das "sensações inverosímeis"¹¹⁶ — o mesmo mundo em que se concentram todas as figuras da prosa de Florbela Espanca.



¹¹² ESPANCA, F., *As máscaras do destino*, p. 170-1.

¹¹³ *Ibid.*, p. 162-3. O grifo é meu.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 162, 167.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 131.

Ora, esse mundo de "sensações inverosímeis" ao qual Florbela gosta de conduzir as suas personagens (e também os seus leitores), esse mundo visivelmente artificial, tão propício à *maquillage*, às grandes mascaradas e dramatizações, esse mundo de estereótipos e de sofisticação que freqüentemente desperta no leitor a suspeita da *paródia*, não é afinal alheio ao mundo das figuras histriônicas criadas pelos modernistas, que via de regra elevam à *potência máxima* o artificialismo das suas ficções. De fato, o gosto da "encenação" que marca a prosa ficcional de Florbela também aparece, de forma escancarada, nas narrativas — e em toda a obra literária e artística, aliás — de Almada-Negreiros, por exemplo.

Tomemos *A engomadeira*, narrativa notavelmente moderna que Almada compôs em 1915 e que, publicada em 1917, antecipava já a estética do Surrealismo que André Breton só em 1924 anunciaria formalmente em França. Na dedicatória a José Pacheco, o autor qualifica este texto como "espontaneamente impressionista" e revelador da sua "intenção de expressão metal-sintética".¹¹⁷ Com efeito, influenciado pelas vanguardas européias — sobretudo pelo Futurismo italiano e, quiçá, por alguns escritores cujas obras orientaram as próprias vanguardas, como foi o caso de Lautréamont e o de Alfred Jarry, além de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud —, Almada

¹¹⁷ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de. Dedicatória de *A engomadeira*. In: _____. *Obra completa*, p. 383. Para citar os textos de Almada, usarei sempre esta edição brasileira (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997).

constrói em *A engomadeira* um universo fluido, feito de fenômenos transitórios como aqueles para os quais Arnold Hauser chama atenção ao falar da época em que o Impressionismo dominou a pintura e a literatura: "O mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença alguma ...".¹¹⁸ É justamente esta a impressão que a narrativa de Almada deixa no leitor, que ali constata, aturdido — e valham-nos mais uma vez as palavras de Hauser —, que "tudo o que é estável e coerente dissolve-se em metamorfoses e assume o caráter do inacabado e fragmentário".¹¹⁹ No que toca à construção das personagens, a "espontaneidade impressionista" do autor põe-nos diante de um espantoso quadro de identidades interpenetrantes, de seres que se diluem e se refazem, mesclando-se uns aos outros de tal maneira que chegam a parecer figuras *de borracha*, elásticas e flexíveis como os saltimbancos que Almada se esmerou em retratar.¹²⁰ Ao contrário das personagens de Florbela Espanca — que são, via de regra, empedernidas e inflexíveis —, as figuras de Almada são fluidas, dotadas de uma "espectacularidade acrobática"¹²¹ e de um histrionismo que marcam todos os textos do escritor. Mas,

¹¹⁸ HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 898. (Cf. cap. 1, p. 61.)

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 897.

¹²⁰ Cf. ALMADA-NEGREIROS, J. S. de. *Saltimbancos: contrastes simultâneos*, p. 375-83. Em *A invenção do dia claro*, de 1921, o poeta revela, confidencialmente, que "... os saltimbancos estão vestidos como os homens, e os homens estão vestidos como os saltimbancos, ambos estão vestidos de uma só maneira, não sei quais são os homens nem os saltimbancos, eles também não o sabem, — não há senão losangos de arlequim!" ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *A invenção do dia claro*, p. 184.

¹²¹ REIS, M. A. , *As ficções de Almada*. In: ALMADA-NEGREIROS, J. S. de. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa de Moeda, 1993. v. 4, p. 14.

afinal, tanto as de uma quanto as de outro são personagens inverossímeis na sua *excessiva* inflexibilidade ou flexibilidade. E as de Almada, em *A engomadeira*, parecem mesmo *miragens* ou ilusões de ótica, como observou Maria Antónia Reis:

É esta imersão no inconsciente humano que nos dá a ler *A Engomadeira*: subvertendo os quadros verossímeis em que as personagens se começam a mover, lentamente a narrativa resvala para o universo fantasmático do "tu" mostrando-nos a sua imagem radioscópica: o fantasma político aí comparece sob a forma do absurdo com que caracteriza a ambiência republicana e o modo de encarar a guerra mundial (a figura do Sr. Barbosa, a oposição entre germanófilos e aliadófilos) e do tédio sebastianista da vida lisboeta; o fantasma sexual corporizado na enigmática figura da "Engomadeira"; o fantasma da individualidade na *multiplicação caleidoscópica da narrativa que, quase ininterruptamente, vai investindo a mesma história em personagens diferentes que assim se irrealizam e convertem em simples peças substituíveis – miragens de seres diversificados, remetendo sempre para o mesmo.*¹²²

Trata-se, de resto, de um sintoma que se observa em toda a obra do artista: a conversão das personagens em "simples peças substituíveis" que remetem "sempre para o mesmo" expressa "a obsessiva procura da identidade"¹²³ nos textos de Almada — identidade do sujeito que escreve, identidade dos seres e objetos em que ele amiúde se projeta e, em última análise, identidade do próprio texto literário que subverte

¹²² REIS, M. A., *As ficções de Almada*, p. 14. O grifo é meu.

¹²³ *Ibid.*, p. 16.

escandalosamente os gêneros tradicionais. A obra de Almada resulta, com efeito, do exercício sistemático de construção de uma identidade que, para se estabelecer, desarticula tudo o que é convencional, inclusive — e principalmente — a própria linguagem e todos os seus sentidos mais usuais. Daí surge uma obra fortemente subversiva.¹²⁴

Trabalhando por dentro a linguagem, desmontando os processos da sua construção, é também a estrutura da própria narrativa [de Almada-Negreiros] que se desarticula, deste modo subvertendo as formas tradicionais de reconhecimento e leitura do texto literário. Subversão das categorias do tempo narrativo para instaurar a simultaneidade ou o tempo acrónico da memória e do imaginário. Subversão da perspectiva narrativa para instaurar a pluriperspectiva que, fundindo e confundindo as várias vozes (do narrador, das personagens), impede a fixação do texto e obriga o leitor a entrar no seu interminável jogo de ressonâncias e ecos.

Subversão dos próprios limites do texto que, por formas várias, se abre muito para lá do seu corpo escrito. ... Abertura também sobre várias outras obras de Almada que, implicando toda uma série de relações intertextuais, destroem a finitude de cada texto particular para nos fazerem ler toda a sua obra como um único e labiríntico texto...¹²⁵

Se destacarmos, em *A engomadeira*, o jogo de ressonâncias e ecos das várias vozes que se confundem e ainda a insinuação de traços biográficos do artista José de

¹²⁴ É, de fato, revolucionária a obra literária de Almada-Negreiros, ainda que lhe pesem as censuras à simpatia do autor pelo regime fascista que, na Itália, teve o apoio do pai do Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti.

¹²⁵ REIS, M. A., *As ficções de Almada*, p. 16-7.

Almada-Negreiros — que deliberadamente se confunde com as suas ficções —,¹²⁶ teremos já uma amostra significativa do *circo* literário em que o autor nos apresenta, de modo espetacular, as "acrobacias" lingüísticas que constituem a sua *maskarada* — ou, nos termos do próprio Almada, as "intersecções" que procuram pôr em evidência "aspectos da desorganização e descarácter lisboetas".¹²⁷ Para ver como isto se dá, tentaremos primeiramente descrever o enredo desta novela esdrúxula que, de ponta a ponta, se empenha em questionar o próprio estatuto da narrativa.¹²⁸

As desconcertantes associações semânticas do texto não chegam a ocultar a sua intenção de crítica social. O narrador conta-nos, em doze capítulos, a história de uma engomadeira que abandona a engomadaria em que trabalha para se dedicar a uma atividade mais rentável: a prostituição, que a envolve com o "estúpido" Sr. Barbosa,¹²⁹ com o "guarda-portão", com um "anão sebento" que se destaca no último capítulo, com várias mulheres — "varinas e senhoras casadas e meninas de lábios pintados e até pra cúmulo às vezes casais de garotos de pés descalços" —¹³⁰ e com o próprio narrador, que em princípio narra em 3ª pessoa mas que a partir do capítulo IV passa a

¹²⁶ Maria Antónia Reis notou bem que, nas narrativas de Almada, "o 'Eu' que invade os textos se apropria, não só do nome (em *K4 O Quadrado Azul*), mas também de muitos dos traços biográficos do 'poeta José de Almada Negreiros' (em *K4* e na *Engomadeira*). Convertendo-se em ficção, o escritor faz explodir a distinção Arte/Vida: uma irrompe na outra fazendo desaparecer, no mesmo gesto, a fronteira que separa a realidade do imaginário, a vida da ficção. Arte e Vida não mais se opõem para se tornarem numa só e mesma coisa: o mundo torna-se texto e o texto, mundo." REIS, M. A., *As ficções de Almada*, p. 17-8.

¹²⁷ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *Dedicatória de A engomadeira*, p. 383.

¹²⁸ Cf. REIS, M. A., *op. cit.*, p. 11.

¹²⁹ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *A engomadeira*, p. 392.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 396.

expor-se em 1ª pessoa e deixa o leitor desorientado com a sua prática *interseccionista*, isto é, a sua adesão a uma perspectiva multifacetada que nos vai enredando num grande mosaico resultante da sobreposição de diversas personagens de episódios aparentemente desconexos. Na confusão de imagens que se atropelam, assistimos espantados, nos capítulos V e X, ao aparecimento de um paquete em que o narrador conheceu um casal de suecos e que não tem nenhuma relação com a história da engomadeira, e à cena de uma Torre que se humaniza e que, no capítulo XII, se embrulha num xaile para esperar o anão que a habita. Somadas a outras tantas visões alucinadas do narrador — como a da invasão das chaves no quarto da engomadeira —, tais cenas "desorganizam" o texto, fazendo implodir a sua coerência.

A lúbrica engomadeira de Almada parece feita, sob medida, para desafrontar aquela outra, tísica, feia e conformada, que Cesário Verde destacara no seu poema "Contrariedades".¹³¹ Se Cesário, com efeito, se valia da sua engomadeira para ilustrar a miséria e a depravação dos costumes que o aparato da moderna sociedade burguesa agravava, n' *A engomadeira* de Almada são retratados ambientes em que transparece a dissolução da burguesia lisboeta de 1915: uma engomadaria em que as funcionárias disputam propostas de fregueses mal intencionados; uma barbearia em que, a pretexto de ouvir no gramofone os *Sinos de Corneville*, uma mãe entra para exibir aos

¹³¹ CESÁRIO VERDE, J. J., *O livro de Cesário Verde*, p. 49-51.

freqüentadores as qualidades da própria filha; um quarto de pensão em que a protagonista recebe clientes de diversas camadas sociais; um hotel em Sintra aonde as senhoras chiques e loiras vão à procura de amantes endinheirados; o Café Martinho como lugar propício a cenas de adultério. Como pano de fundo, a Primeira Guerra Mundial aparece banalizada pelos vivas à França do Sr. Barbosa.

Mas 1915 é, convém lembrar, o ano da explosão modernista em Portugal. Nos dois números da revista *Orpheu* apareciam já exemplos de interseccionismo: o poema "Chuva oblíqua" de Fernando Pessoa, o "Manucure" de Sá-Carneiro e, do próprio Almada, os breves contos poéticos a que deu o título de "Frisos". Era a hora das "acrobacias" literárias! É compreensível, pois, que a crítica de costumes ocupe apenas o segundo plano de *A engomadeira* para ceder o lugar de honra a uma das questões mais instigantes da modernidade: a do *estilhaçamento do indivíduo*, da identidade fragmentada que os estudos freudianos vieram esmiuçar no princípio do século mas que, antes deles, já sustentava a teatralidade do artista *fin de siècle* no seu embate contra o falso moralismo de convenções burguesas como a da *sinceridade*, entre outras.

De fato, salienta-se na narrativa de Almada o problema da identificação das personagens que, como dissemos, se sobrepõem e se misturam umas às outras. Assim,

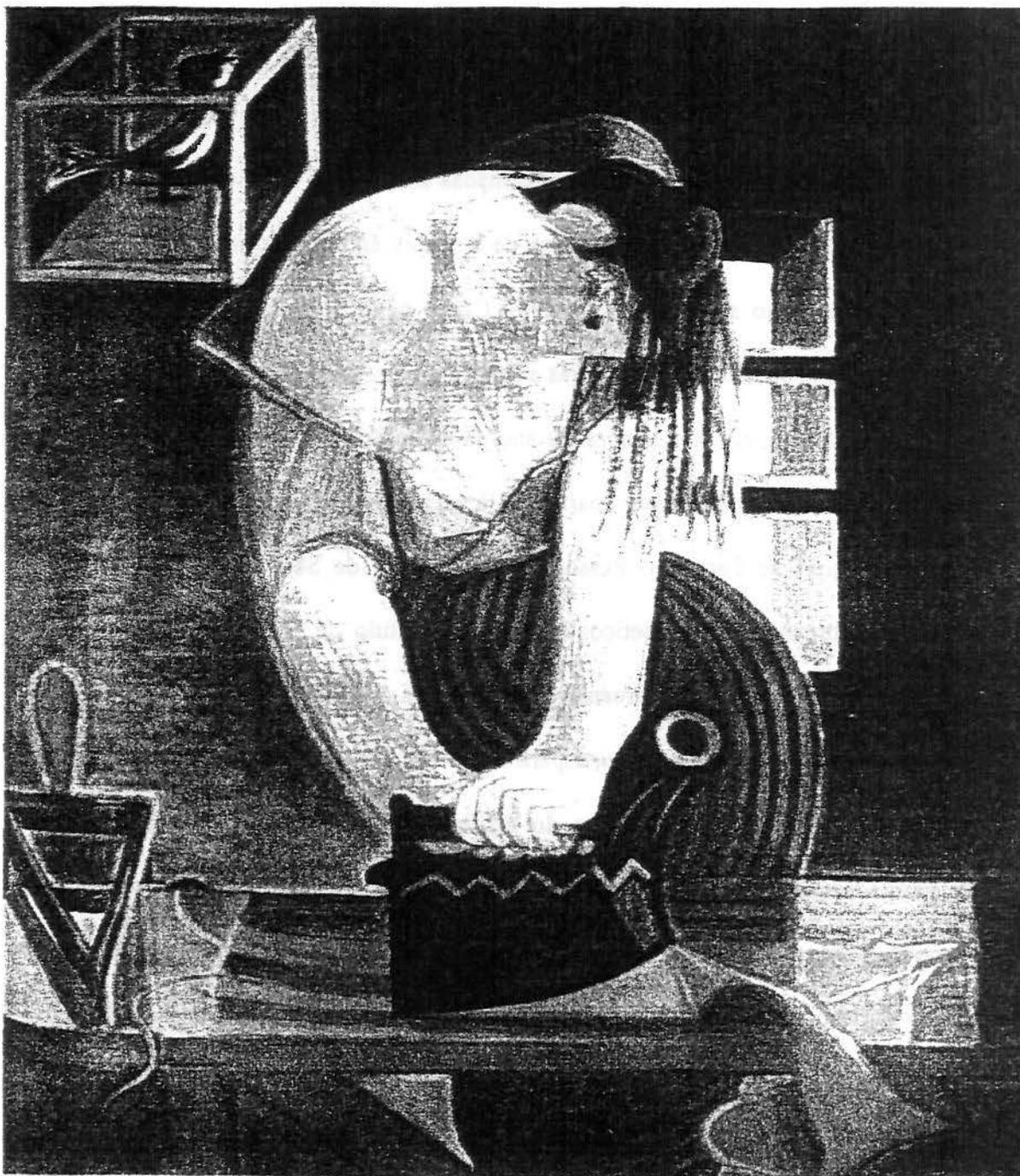


FIGURA 4 – Almada-Negreiros, *A engomadeira* (1938)

a leviana "senhora chic e loira"¹³² com quem o narrador janta no Lourence's Hotel, em Sintra, confunde-se com a mãe da engomadeira porque também tem uma filha, em Lisboa, que abandona o emprego numa engomadaria para viver com um "malandrão" que a obrigava a "fazer indecências coas mulheres do peixe";¹³³ a Alice, namorada que o narrador teve no passado, apropria-se da biografia da engomadeira quando se revela filha de uma prostituta que era amante de um grumete do "S. Rafael"¹³⁴ e que também a encorajava a amancebar-se com o Sr. Barbosa,¹³⁵ e o próprio narrador expõe-nos ao risco de o confundir com o artista José de Almada-Negreiros quando dá como sua a autoria do desenho de um Cristo verde e sem cabeça que Almada efetivamente publicou na capa da revista *A Ideia Nacional* e que nesta narrativa vai parar nas mãos da engomadeira e do Sr. Barbosa.¹³⁶

Também os objetos, cumpre ressaltar, participam do conturbado processo de construção da identidade das personagens. No episódio da invasão das chaves no quarto da engomadeira, o narrador quase se transforma, ele próprio, em *chave*: "Chego-me junto da cama levanto as roupas e zás, uma chave da altura de um mancebo apurado pra cavalaria. A própria cama se a gente reparasse bem era um

¹³² ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *A engomadeira*, p. 393, 394.

¹³³ *Ibid.*, p. 395.

¹³⁴ Cf. *ibid.*, p. 388 e 403.

¹³⁵ No romance *Nome de guerra*, escrito em 1925, Almada exploraria mais sistematicamente a fusão de identidades nos limites do triângulo amoroso constituído por Antunes, Judite e Maria.

¹³⁶ Cf. ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *A engomadeira*, p. 404 e 408.

pedaço de uma chave de que eu também fazia parte."¹³⁷ Busca-se mesmo um questionamento e uma complicação da individualidade, como se depreende da fala do narrador:

E mais ainda: eu sentia que cada poro do meu corpo, cada molécula isolada, era uma série de mundos diferentes onde cada mundo mesmo os das últimas subdivisões tivesse um mapa e leis e onde cada ser fosse tão complicado como o homem e mais ainda do que o homem, como eu.¹³⁸

Em última análise, a construção da identidade implica uma desconstrução de imagens comuns que não de ressurgir sob formas incomuns, espantosamente híbridas:

Mas pior do que nunca, foi quando naquela manhã de Maio eu acordei no meio de um sonho em que vira a minha amante como sendo cozinheira preta da cintura pra cima e sendo apenas a minha amante da cintura pra baixo. Quis certificar-me. Sentei-me na cama e tive um grande prazer em verificar que tinha sido um sonho aquele horror. Porém, quando ela se ergueu era efectivamente, ainda que ao contrário do meu sonho, a minha amante da cintura pra cima e a cozinheira preta da cintura pra baixo.¹³⁹

¹³⁷ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *A engomadeira*, p. 390. Muitas ocorrências similares podem ser colhidas também em outros textos de Almada. Em *K4 o quadrado azul*, lê-se a certa altura: "Quando desabaram as quatro paredes e o tecto Eu já era o quarto iluminado a quadrado azul e sem chão." (p. 364)

¹³⁸ Id., *A engomadeira*, p. 406.

¹³⁹ Ibid., p. 406.

Trata-se de um procedimento recorrente, aliás, em toda a obra de Almada. Em *K4 o quadrado azul* — narrativa que invoca as formas da pintura futurista e que Almada, não por acaso, dedicou a Amadeo de Sousa Cardoso —, o narrador expressa o seu desejo de fragmentar-se radicalmente:

Esta vontade que me ocorria de quando saísse de manhã prò passeio eu não saísse todo, saísse só pela metade por exemplo, ou só as pernas, ou só a Inteligência desalojada do cérebro, ou só sensualidade, ou só o desejo de ser um fio onde estivessem enfiados os valores interessantes das formas em geral resolve-se excedentemente no quadrado azul.¹⁴⁰

Na mesma narrativa dedicada a Amadeo, a figura feminina da amante constitui também um elemento indispensável na perquirição da identidade do sujeito protagonista, como acontece em *Nome de guerra* e n' *A engomadeira*:

Eu ia pouco a pouco enchendo-me daquela estranheza de nunca ter estado naquele quarto e pra sentir melhor esse palpitar nervoso do meu coração levei a mão sobre o meu peito mas tinha um seio de mulher. Ela descerrou as janelas cautelosamente e então reparei espantado que estando Eu todo descoberto o meu corpo nu era de mulher. ... Corri ao espelho. Eu era a minha amante! Mas a Inteligência era absolutamente a minha. Estranhava tudo: o atrito das coxas, a curva das pernas, o paladar, o perfume natural da pele, os cabelos compridamente macios e loiros, os hábitos da língua, a direcção dos gestos, as atitudes, tudo diferente e tudo melhor.

¹⁴⁰ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *K4 o quadrado azul*, p. 369.

De repente o corpo começou a desmanchar-se-me como duas metades mal-coladas sempre cos movimentos dela interseccionados do meu corpo nu a regressar lentamente de um desaparecimento. E outra vez se diluía pra ser apenas a minha amante toda nua mas coa minha Inteligência.¹⁴¹

Assim, as personagens de Almada vão sofrendo, a olhos vistos, metamorfoses que vêm abalar violentamente a sua naturalidade. Todos os seres são *desmontáveis* e volúveis como a Vampa — a protagonista da peça *Deseja-se mulher* a quem uma operação retirou "todos os parafusos a mais", deixando-a como uma "caranguejola"—,¹⁴² que afirma sem pudor: "— Sou uma p'ra cada pessoa."¹⁴³

Resulta daí que a obra de Almada-Negreiros deixa o seu leitor com a impressão de estar diante de um universo habitado tão-somente por *bonecos* cujos engonços não se ocultam. A movimentação de tais seres revela-se-nos deliberadamente artificial e, freqüentemente, mecânica como a que se nota no segundo ato de *Deseja-se mulher*, na cena em que se apresenta, numa casa de moda, o desfile de um manequim de vestido de noiva assistido pela personagem modista e pela freguesa que quer comprar o vestido:

¹⁴¹ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *K4 o quadrado azul*, p. 370-1.

¹⁴² *Id.*, *Deseja-se mulher*, p. 497.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 499.



FIGURA 5 – Pablo Picasso, *Figuras* (1945)

(... Começa uma música solene. Entra uma mulher vestida de noiva. Anjos seguram-lhe a cauda e o véu. Outros grupos de anjos atiram ao ar pétalas brancas. Bandos de pombos brancos esvoaçam a cena. Tudo é branco. Com a música ouve-se um carrilhão festivo de sinos e um coro de vozes de crianças subindo aos falsetes. Vozes de multidão aos vivas aos noivos. Quando a mulher vestida de noiva chega ao fim do estrado acaba-se de repente a música, os sinos e o coro, e já não há em cena anjos nem pombos.)

A MULHER VESTIDA DE NOIVA *(Fixando um ponto no ar, fala consigo mesma.)* —

"Um mais um igual a um."

(A freguesa levanta-se da cadeira como uma mola e cai desamparada no chão. / A personagem olha alternadamente de modo mecânico a freguesa no chão e a mulher vestida de noiva no estrado.)

PERSONAGEM *(Fixando a freguesa.)* — Um copo d'água! *(Fixando a mulher vestida de noiva.)* O que é que a menina disse? *(Fixando a freguesa.)* Um copo d'água!! *(Fixando a mulher vestida de noiva.)* O que é que a menina disse? *(Fixando a freguesa.)* Um copo d'água!!!

(Bate com a varinha repetidamente no estrado. Fixando a mulher vestida de noiva e batendo repetidamente com a varinha no estrado.)

O que é que a menina disse?¹⁴⁴

A repetição obstinada de gestos e falas chama a atenção do leitor/espectador para a presença ostensiva do elemento factício na obra de Almada:

¹⁴⁴ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *Deseja-se mulher*, p. 512.

PERSONAGEM — A menina está bêbeda ou é doida?

A MULHER VESTIDA DE NOIVA — Bêbeda? (*Começa a rasgar o vestido de noiva.*)

Doida?! (*Fica quase completamente nua e espezinha os restos do vestido no chão.*)

Oiça lá! Porque saiu da sua terra? Por alguma coisa foi. Também lá não se fazem as coisas como você quer? Estrangeiro! (*Apanha do chão os restos do vestido e fâ-los em tiras.*)

PERSONAGEM — Selvagem!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA — Estrangeiro! (*Avançam um para o outro.*)

PERSONAGEM — Selvagem!!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA — Estrangeiro!!

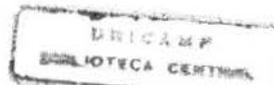
PERSONAGEM — Sel-va-gem!!!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA — Es-tran-gei-ro!!!¹⁴⁵

Por trás deste artificialismo jocoso está, na verdade, uma concepção de arte que nos remete às idéias que inspiraram a estética *fin de siècle* — as de Baudelaire, de J.-K. Huysmans etc., que vimos abordando — e cuja expressão mais enxuta será talvez aquela lavrada pela pena de Oscar Wilde em *O declínio da mentira*: "o enunciar de coisas belas e falsas é o verdadeiro fim da Arte".¹⁴⁶ Numa das muitas conferências que proferiu, Almada afirmava que

¹⁴⁵ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *Deseja-se mulher*, p. 512-3.

¹⁴⁶ WILDE, O., *Intenções*, p. 51. Cf. cap. 2, notas 80 e 116.



... a *Natureza* é exactamente o oposto de *Arte*, o seu oposto.

A *Arte* é um mundo artificial; com o mundo natural tem apenas a coincidência da oposição.

São dois mundos opostos: um natural, espontâneo; outro artificial, construído.

De comum entre ambos há apenas a *vida*.

A sua oposição é assim como se a *vida* tivesse de vir um dia para decidir-se finalmente por qualquer dos dois.¹⁴⁷

Como aconteceu com os decadentistas/simbolistas, em Almada — e também em Pessoa, Sá-Carneiro (e em Florbela Espanca!) — a vida parece ter-se deslocado, com brilho intenso, para a esfera da arte:

Os inesquecíveis companheiros do Orpheu foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo *escorraçar comum que a vida nos fazia*. Absolutamente mais nada de comum. Éramos *reclusos da mesma cela de prisão*.¹⁴⁸

Para compensar a angústia da "não-identidade" provocada pelo "escorraçar" que a vida lhe faz, o artista Almada-Negreiros projeta-se decididamente na arte, onde se mistura com os saltimbancos e os bonecos de engonços que lhe apraz inventar — quer como poeta, ficcionista e dramaturgo, quer como pintor e desenhista, quer ainda

¹⁴⁷ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *Arte e artistas*, p. 773.

¹⁴⁸ Id., *Orpheu*, p. 1079. Os grifos são meus.

como cenógrafo, coreógrafo, bailarino, diretor e ator de teatro. Na conferência sobre "Modernismo" pronunciada em 1926, fazia ele, à sua maneira, o elogio do artifício:

... gastei mais de três anos do que os necessários para os sete dos liceus. A explicação era a de ter sido inúmeras vezes apanhado em flagrante pelos professores a fazer bonecos nas aulas, às escondidas. Muita descompostura, muito tabefe, muito castigo eu tive por causa dos malditos bonecos! Mas a verdade é que uma vez chegado à vida a minha pena foi a de não ter perdido antes sete anos do liceu por causa dos três anos de bonecos! Na realidade eu não entendia o espírito nem a alegria senão através da Arte, palavra da minha muita simpatia e a qual, por isso mesmo sempre me mereceu um A grande.¹⁴⁹

Qualquer semelhança entre a diletta galeria de bonecos de Almada-Negreiros e aquela outra, que mais nos tem ocupado, dos fantoches de Florbela Espanca, não será mera coincidência. Também Florbela declarou, no *Diário do último ano*, o seu interesse especial por "bonecos" e pelo *artifício* em geral:

— Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... tanta coisa! Bichos, flores, bonecos... brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos.¹⁵⁰

¹⁴⁹ ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *Modernismo*, p. 738.

¹⁵⁰ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 53.

Importa, pois, rever a acusação de falta de “modernidade enquanto consciência crítica das crises do seu tempo”,¹⁵¹ que tem pesado sobre a prosa convencional¹⁵² de Florbela, e perguntar se a sua modernidade não pode estar precisamente naquele “idealismo que roça a mais absoluta ingenuidade, entrando de pleno direito na área do inverosímil”,¹⁵³ nas suas “sequências retóricas de duvidoso gosto e não menos duvidosa necessidade”,¹⁵⁴ na sua renitência em criar “sombras vagas que só muito raramente assumem verdadeira dimensão de personagens”.¹⁵⁵ Não estará, enfim, no apego ao *factício* e na exploração da *encenação* como figura retórica a modernidade de Florbela Espanca?

¹⁵¹ LEPECKI, M. L., *Florbela Espanca: os perigos da comodidade*, p. 29-R.

¹⁵² Para uma interpretação distinta dos estereótipos que marcam *O dominó preto* de Florbela Espanca, leiam-se o artigo de Maria Lúcia Lepecki e o prefácio de Yvette Kace Centeno já mencionados no capítulo 2.

¹⁵³ LEPECKI, M. L., *op. cit.*, p. 29-R.

¹⁵⁴ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵⁵ *Ibid.*, loc. cit.

NA INTIMIDADE DO CAMARIM:

A FICÇÃO DA CONFISSÃO

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo. (Florbela Espanca, *Diário do último ano*, p. 33)

Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. (Fernando Pessoa/Bernardo Soares, *Livro do desassossego*, v. 2, p. 47)

Depois de passar pela experiência da poesia lírica e da ficção narrativa, Florbela Espanca experimentou também, no ano de 1930 — o último ano da sua vida —, um gênero de escrita supostamente mais propício às *confissões*, às revelações de um sujeito que se quer *identificar*, conhecer-se a si próprio e, quiçá, dar-se a conhecer aos outros. Trata-se da escrita de diário, que sendo embora mais adequada aos apelos

personais da expressão autobiográfica, também prescreve, como gênero literário, um certo protocolo — convenções às quais Florbela, de resto, não se mostra alheia.

Com efeito, os críticos mais argutos do *Diário do último ano* têm notado a sua "adequação aos protocolos tradicionais da escrita diarística".¹ Clara Rocha, que foi a primeira a elaborar uma recensão crítica do *Diário* pouco depois da sua publicação pela Livraria Bertrand, em 1981, apontou sumariamente as funções precípuas da escrita de diário, bem perceptíveis no texto de Florbela: compensar, pela confiança, "situações de encarceramento, real ou metafórico", facultando uma "autognose" que se apoia no "registro do tempo, das imagens e das vivências",² sempre de acordo, claro está, com a perspectiva despejadamente *narcísica* do sujeito que escreve. E o artigo, mais recente, de Paula Morão indica seguramente no mesmo *Diário* algumas "estratégias tradicionais da diarística" — "desde a inscrição de um programa no fragmento de abertura, passando pela problematização dos objectivos da escrita, até ao lugar central do *eu* no desenrolar do texto"³ — para afinal constatar que "o *Diário* de Florbela se atém ao retrato de uma consciência em crise, sim, mas ainda com forças para *encenar* essa crise, tendo porventura em vistas o leitor que o próprio texto prevê".⁴ Aliás, esta mesma hipótese — a da *encenação* de uma consciência em crise — constituía já o suporte da interpretação de Natália Correia, que viu no *Diário do*

¹ MORÃO, P. Florbela: o *Diário* de 1930. In: LOPES, O. et al. *A planície e o abismo*, p. 109.

² ROCHA, C. Florbela Espanca – *Diário do último ano*. *Colóquio-Letras*, n. 69, p. 79-80.

³ MORÃO, P., *op. cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 115. O grifo é meu.

último ano o clímax do "gesto histriónico em que ela [Florbela] encarna o *pathos* da sua vontade de tragédia".⁵

Pois narcisismo, encenação, histrionismo, vontade de tragédia e ainda *exibicionismo* parecem mesmo os termos norteadores da interpretação mais plausível deste *Diário* em que Florbela diz e se contradiz sem qualquer pudor, construindo assim a figura de um sujeito autoral que é regido pelo paradoxo e que deseja principalmente — ainda que a princípio o negue — *mostrar-se aos outros*, aos que o podem ler. Veja-se logo no fragmento de abertura, escrito em 11 de Janeiro de 1930:

— Para mim? Para ti? *Para ninguém*. Quero atirar para aqui, (...) sem pretensões de estilo, (...) todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo.

Foram-se, há muito, os vinte anos, a época das análises, das complicadas dissecações interiores. Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim. *Restam-me os outros...* talvez por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto.⁶

E se o paradoxo é, aparentemente, a mais destacada figura de linguagem do *Diário* — afinal, é a figura que nos apresenta a deliberada *ambigüidade*, a identidade dúbia, entre frívola e profunda, da autora —, não será contudo o único atrativo

⁵ CORREIA, N., Prefácio ao *Diário do último ano*, p. 9.

⁶ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 33. Os grifos são meus.

retórico do texto. A própria Florbela confessa, ainda no fragmento inicial, que o auto-retrato do seu "ser misterioso, intangível, secreto" — ser que sente tédio e que se identifica com a divisa "*Attendre sans espérer*"⁷ — não é senão o resultado da prática esteticista que lhe não permite abrir mão do "prazer de fazer frases".⁸ É a sofisticação da linguagem que, mais uma vez, inscreve a escrita de Florbela, e o autor textual por ela criado, num espaço lúdico situado entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a ficção.

Não se fie o leitor, portanto, na declaração de que este *Diário* não tem "pretensões de estilo", nem na espontaneidade das palavras com que a autora vai delineando a sua própria imagem como a de "uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma", que "detesta os truques e os prestidigitadores".⁹ Antes convém suspeitar que Florbela é, tanto aqui quanto noutras partes da sua obra, simpática à prestidigitação e às ilusões de óptica. O auto-retrato que ela nos oferece constitui uma combinação de peças soltas — e freqüentemente contrastantes — que a qualquer momento podem desagregar-se e recompor-se como as figuras de um caleidoscópio. É assim, por exemplo, que ela se define no fragmento de 12 de Janeiro: "Honestas sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidades, recta sem princípios e

⁷ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

sempre viva, exaltantemente viva, miraculosamente viva, a palpitar de seiva quente como as flores selvagens da (...) bárbara charneca!"¹⁰

Em perfeita consonância com o projeto de construção de uma identidade vacilante, que se quer exibir mas que sempre foge a qualquer apreensão definitiva, está também o fragmento de 3 de Fevereiro: "— Chuva, vento, dores, tristeza... e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela!! Gostaria de endoidecer: Carlos Magno ou Semíramis, perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, *Eu* seria outra, outra, outra!"¹¹ Revela-se-nos, assim, falacioso o apelo que a autora faz ao leitor do *Diário* logo no seu fragmento de abertura: "(...) realize o que eu não pude: *conhecer-me*".¹² Falacioso porque ela, na verdade, já se conhece bem, como admite mais adiante, na anotação do dia 6 de Setembro: "Se os outros me não conhecem, eu *conheço-me*, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho em mim!"¹³ E falacioso sobretudo porque, em última análise, a Florbela que o *Diário* nos apresenta é mesmo propositadamente inapreensível, volátil como o fumo do seu cigarro ou como a sua própria *réverie*: "Acendo um cigarro... e o fumo, dum cinzento-azulado, eleva-se, quase a direito, até ao tecto (...). E a minha *réverie* eleva-se com o fumo, adelgaça-se, espraia-se, espiritualiza-se."¹⁴

¹⁰ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

Trata-se de uma identidade instável, artificialmente modulada segundo as oscilações do temperamento fantasioso¹⁵ que rege a composição do *Diário* como um "brinquedo" sofisticado que circunscreve o percurso existencial da Florbela de 1930 no âmbito das figuras lendárias e artificiais que habitam o universo ficcional da escritora:

— Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... tanta coisa! Bichos, flores, bonecos... brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos.¹⁶

De fato, a Florbela deste *Diário do último ano* só nos aparece rodeada de bichos (o cão que suscita os fragmentos de 13 de Janeiro e 22 de Fevereiro é pintado como um companheiro dileto), de flores ("flores de papel inventadas por crianças para divertir bonecas"¹⁷) e de personagens erigidas pela escrita alheia — seja o *Diário* de

¹⁵ Num artigo que se ocupa da personalidade teatral de Florbela Espanca e da sua predisposição a ser *personagem de ficção*, Margarida Braga Neves observa que "o caso de Florbela é o de uma personalidade enclausurada (i. e., protegida) no reduto mágico da poesia (...)". NEVES, M. B. Florbela Espanca ou a revelação da personagem. In: LOPES, O. et al, *A planície e o abismo*, p. 210.

¹⁶ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*, p. 37. O motivo floral é dominante no princípio do *Diário* de Florbela. Nos fragmentos de 14 e 21 de Janeiro, as flores são abundantes e personificadas — ora estão em jarras como "andorinhas todas brancas, lírios roxos feitos de finos crepes *georgette*, camélias vestidas de duras sedas pálidas" (p. 37), ora se espalham pelos jardins da Boavista: "Polvilham-se de oiro as mimosas, ao crepúsculo riem, num riso diabólico, as peónias, vestem as magnólias os seus vestidos de baile: brancos, rosados, cor de lilás... saias compridas quase a roçar o chão. Para aquela, pequenina, toda empertigada, em bicos de pés, no seu tapete de veludo, é talvez este Inverno o seu vestido de baile. (...) E que nome terá aquela senhora tão alta, toda de roxo, que me diz sempre adeus, quando passo, em lindos gestos comovidos? E a outra, mais adiante, de lenço cor-de-rosa amarrado à cabeça airosa, como uma alentejana?" (p. 40-1).

Maria Bashkirtseff (cf. o fragmento de 24 de Janeiro), seja o "romance idiota *La ville du Sourire*",¹⁸ seja o "livro adorável" de Lucie Delarue-Mardrus,¹⁹ sejam ainda as lendas de Cendrillon, Titânia, Aladim e o rei de Thule que inspiram o fragmento de 4 de Fevereiro.²⁰ Assim, a escrita de diário adere às outras ficções da autora como mais um exercício estético a conferir-lhe a *distinção* ("Devo ter por alma um diamante ou uma labareda ...")²¹ com que ela procura sobrepor-se à mediocridade do mundo real que a circunda:

— Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se *Eu* sou *Eu*? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borracheira e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada?²²

Das "riquezas" de Florbela participam, no *Diário*, os diversos objetos cenográficos que ela manipula em função da sua *performance* de princesa sonhadora,

¹⁸ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 47.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 47.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² *Ibid.*, p. 49.

orgulhosa da sua "poderosa imaginação de criaturinha fantástica e estranha"²³ que a submete a um conflito dramático com a realidade. Além dos bichos e das flores — e note-se que aqui as imagens da natureza nunca são desprovidas do atavio retórico —, há diamantes e outras pedras preciosas ostensivamente engastadas na tessitura dos *significados* (cf. os fragmentos de 3 e 4 de Fevereiro, 13 de Março e 8 de Outubro) e também na dos *significantes*, associando-se à afetação das personificações, das enumerações, dos paradoxos e das metáforas um *francesismo* algo cabotino (cf. principalmente os fragmentos de 24 de Janeiro, 16 de Fevereiro, 2 de Maio e 29 de Novembro). Tudo fica à mercê do seu "prazer [ou necessidade] de fazer frases",²⁴ articulando palavras que, ela confessa, podem exprimir tão bem o falso quanto o verdadeiro: "Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!"²⁵

Se em toda a sua obra Florbela sempre fez o elogio do artifício, privilegiando a mentira, o sonho, a fantasia no seu confronto com a dura realidade da vida, não parece diferente o procedimento adotado para a elaboração do *Diário*, que afinal propõe, tacitamente, a inserção da autora num lugar fora do mundo, onde a concretude do real não a alcance. As referências textuais a figuras da realidade como os seus discípulos no tempo da Faculdade ("Maria Albertina, Tarroso, Regaço, Camélier,

²³ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 41.

²⁴ *Ibid.*, p. 35, 57.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

Fontes, tantas, tantas sombras!),²⁶ o seu "ingênuo pai de 60 anos"²⁷ e o Luís que surge no fragmento de 13 de Março acusam já, na sua escassez, a preferência dada às figuras da imaginação, que por serem mais longínquas — como a "*petite fille toute en or*" do livro de Delarue-Mardrus — constituem "um magnífico pretexto para magníficas páginas cheias de coração e de graça".²⁸ Neste contexto de dourada magnificência, não seria coerente retratar-se o "Eu" senão como personagem longínqua, misteriosa, inacessível — *produto*, em última análise, de um inequívoco circunlóquio:

— Ponho-me, às vezes, a olhar para o espelho e a examinar-me, feição por feição: os olhos, a boca, o modelado da fronte, a curva das pálpebras, a linha da face... E esta amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos? Ah, não! Existe outra coisa... mas o quê? Afinal, para que pensar? Viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurasténicos. Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Examinar em detalhe é criar novos detalhes. Por debaixo da cor está o desenho firme e só se encontra o que se não procura. Porque me não esqueço eu de viver... para viver?²⁹

²⁶ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁸ *Ibid.*, p. 55.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

É significativo que a autora, sendo embora poeta, queira dissuadir-se (a si própria e ao seu virtual leitor) de perscrutar o sentido da vida. Talvez por ser artista e ter ao seu dispor uma grande variedade de sentidos imagináveis — talvez por isso mesmo seja melhor deixar-se enredar pela *ilusão* do espelho e contentar-se com as cores *aparentes* das imagens que se lhe oferecem. Afinal, examinar o mundo em detalhe acaba sempre por revelar-se um empreendimento frustrante:

SETEMBRO

1 — A águia, será uma águia a valer ou simplesmente um milhafre?

(...)

OUTUBRO

8 — Era simplesmente um milhafre... Guardar-me intacta, como um cristal transparente, para quê?³⁰

A transparência do cristal deve, pois, dar vez à policromia da *máscara*.³¹ Tal como na sua poesia, que Natália Correia considera "maquilhada com langores de estrela de cinema mudo",³² também no *Diário* Florbela se compraz em enfeitar-se com pó de arroz, carregando nas tintas com que traça o seu instável perfil: ora ela é

³⁰ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 57, 59.

³¹ Lembra-me aqui uma das observações da personagem Vivian, esteticista radical de *O declínio da mentira*, de Oscar Wilde: "Ora, de facto, o que é interessante nas pessoas de boa sociedade ... é a máscara que cada uma delas usa, não a realidade que sob a máscara se esconde." WILDE, O., *Intenções*, p. 23-4.

³² CORREIA, N., Prefácio ao *Diário do último ano*, p. 10.

ambiciosa, "Napoleão de saias (...), atacada de delírio de grandezas",³³ ora é fraca como "o ramo de salgueiro que se inclina e diz que sim a todos os ventos".³⁴

Assim, não pense o leitor que o *Diário do último ano* lhe permitirá enfim fixar o autêntico retrato de Florbela Espanca. Como um camaleão, ela é capaz de mudar de cor instantaneamente para impedir que a retenham "no tecido incolor da ... [sua] vida medíocre".³⁵ E se, em última instância, a sua encenação já não comporta "gestos novos nem palavras novas",³⁶ ela pode ainda valer-se de uma máscara apoteótica que a envolverá, para sempre, em mistério: a da *morte*.³⁷



O caráter espetaculoso do *Diário* de Florbela encoraja-nos a aproximá-lo daquela outra espécie de diário a que Fernando Pessoa deu o título de *Livro do Desassossego* — "coleção de estilhaços que sugerem apreensões fortuitas, devaneios, fulgurações, sondagem de repentinos enigmas, confissões privadas etc.", segundo a

³³ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 49.

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁵ *Ibid.*, p. 41.

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁷ O último registro do *Diário* de Florbela é o do dia 2 de Dezembro de 1930. Ela suicidou-se na passagem do dia 7 para o dia 8 de Dezembro. (Cf. cap. 1, nota 49.)

recente definição de Maria Lúcia Dal Farra.³⁸ A quem, de resto, poderia passar despercebido o estonteante jogo de máscaras que a história dessas "confissões" e da sua *dupla autoria*³⁹ revela? Ponderemos.

Em 1929, ao apresentar na revista *Solução Editora* (nº 2) o primeiro trecho do *Livro do Desassossego* atribuído a Bernardo Soares, Fernando Pessoa já classificava o autor como um seu "semi-heterônimo" porque, segundo a explicação que seria dada nas páginas introdutórias das suas *Ficções do Interlúdio*,

³⁸ Leia-se o texto de M. L. Dal Farra nas abas da capa do *Livro do Desassossego* editado pela Companhia das Letras em 1999.

³⁹ A polêmica questão da dupla autoria do *Livro do Desassossego* invadiu recentemente as páginas do lisboeta *Jornal de letras, artes e ideias* (JL, Julho e Agosto de 1999). A estudiosa pessoana Teresa Sobral Cunha relembra ali as razões que a levaram a organizar o *Livro* em dois volumes destinados a distinguir a autoria de Bernardo Soares e a de um outro heterônimo, de nome Vicente Guedes, a quem Pessoa primeiramente atribuíra a obra. As duas autorias ficaram bem demarcadas nas edições portuguesas da Editorial Presença (1991) e da Relógio d'Água (desta, apenas o primeiro volume veio à luz, em 1997), bem como na brasileira da Editora da UNICAMP (1994). Estou de pleno acordo com T. S. Cunha e com o apresentador da edição brasileira de 1994, Haquira Osakabe, que acredita que "a questão 'Vicente Guedes' não pode ser mais escamoteada das edições do *Livro* tal foi o empenho de Pessoa na configuração de uma sua fisionomia". (OSAKABE, H., Apresentação. In: PESSOA, F. *Livro do desassossego* / por Vicente Guedes e Bernardo Soares, 1994. v. 1, p. 8.)

A meu ver, não é adequado o lugar de "apêndice" reservado a Vicente Guedes pelo organizador da edição da Companhia das Letras, Richard Zenith. Afinal, se é verdade que Fernando Pessoa optou por não publicar a primeira versão do *Livro do Desassossego*, atribuída a Guedes – que foi, de fato, oportunamente substituído por Bernardo Soares, como veremos adiante –, não é menos verdade que o *Livro* de Soares também não chegou a ser publicado pelo autor, que aliás poderia tê-lo substituído ainda por um outro heterônimo se mais tempo tivesse vivido. "... a freqüência com que Pessoa mudava as atribuições e os seus planos editoriais é notória", como admite o próprio Richard Zenith (*Livro do desassossego*, 1999, p. 32). Assim, à concepção do *Livro do Desassossego* como um projeto que apresenta diferentes etapas parecem-me mais fiéis os trabalhos de Teresa Sobral Cunha, que há tempos vem organizando o *Livro* em dois volumes que procuram respeitar a ordem cronológica dos fragmentos de Guedes e de Soares. Diante das inúmeras dificuldades de leitura desse projeto que Pessoa deixou inacabado, só se justifica agora uma edição crítica que inclua todos os textos possivelmente destinados ao *Livro do Desassossego* e na qual a organização mais plausível seria aquela que respeitasse uma possível ordem cronológica dos diversos fragmentos preparados pelo(s) autor(es) para a composição do *Livro*.

... Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta.⁴⁰

À conta dessa parecença de estilos, Soares seria excluído das *Ficções do Interlúdio* e, curiosamente, embora lhe fosse publicamente atribuída a autoria do *Livro do Desassossego*, quem subscrevia os trechos que desta obra apareceram na revista *Solução Editora* (nº 2 e 4, 1929), no nº 34 da *Presença* (nov. 1931- fev. 1932), no jornal *Revolução* de 6/6/32 e em *A Revista* (nº 1, 1932) não era o semi-heterônimo mas sim o próprio Fernando Pessoa.⁴¹

Em que pesem as aparências, o que entretanto os dois volumes organizados por Teresa Sobral Cunha evidenciam é o quanto há de deliberado *artificialismo* na *construção* desse semi-heterônimo que, ao contrário do que julga o crítico Eduardo

⁴⁰ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 9. Usarei sempre, para as citações do *Livro*, a edição brasileira da Editora da UNICAMP.

⁴¹ Essa embaraçosa *semi-heteronímia* terá sido, provavelmente, uma das causas da desconfiança de Eduardo Lourenço, que afinal o levaria a interpretar o *Livro do Desassossego* como a obra “menos ficcional” dentre todas as de Pessoa (LOURENÇO, E., *Fernando, rei da nossa Baviera*, p. 87). Quanto mais não seja, Pessoa mesmo confessara, nas páginas introdutórias às *Ficções do Interlúdio*, que “em prosa é mais difícil de se outrar” (*Livro do desassossego*, v. 2, p. 9). E a confusão ainda pode ser maior se lembrarmos que, na carta de 13/1/35 em que explica a Casais Monteiro o aparecimento dos heterônimos, Pessoa se refere a Bernardo Soares como “um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade” (Pessoa apud SENA, J. de, *Introdução ao Livro do Desassossego*, p. 233; grifo meu).

Lourenço,⁴² parece muito mais um sofisticado implemento teatral do “drama em gente” de Fernando Pessoa do que uma “versão” mal disfarçada do próprio Fernando Pessoa. Se não, vejamos.

O louvável trabalho organizador de T. S. Cunha trouxe à baila, decididamente, a questão “Vicente Guedes”. Não se pode mais negar que foi Guedes quem, num primeiro momento, Pessoa idealizou como autor do *Livro do Desassossego*. A ele foram atribuídos, com efeito, diversos fragmentos da obra, dos quais os mais densos e mais conhecidos são “Na floresta do alheamento” — publicado no volume IV da revista *A Águia*, de 1913 — e “Marcha fúnebre para o rei Luís Segundo da Baviera”. Vicente Guedes é “fisicamente desajeitado e inaceitável” mas sem “aquele grau de amarfanhamento orgânico com que entre na órbita da compaixão alheia”,⁴³ e é também — por defeito de fabricação, como logo veremos — “ajudante de guarda-livros” ou “empregado do comércio” na Rua dos Retrozeiros, nº 17, 4º andar, em Lisboa.⁴⁴

Na verdade, Guedes é absolutamente indiferente à “compaixão alheia” e a *tudo* o que o cerca. Tem alma de *dandy*, como explica Fernando Pessoa no “Prefácio” que chegou a preparar para a primeira versão do *Livro*: Vicente Guedes “criou definitivamente a aristocracia interior, aquela atitude de alma que mais se parece com a

⁴² Cumpre dar mais destaque à citação de *Fernando, rei da nossa Baviera*, onde Lourenço considera a voz de Bernardo Soares como a que mais se aproxima da verdadeira voz de Fernando Pessoa e onde afirma ser a obra do ajudante de guarda-livros “a menos mascarada, a menos ficcional de um autor que teve a obsessão de nos prevenir que para ele, ou para quem o leia, tudo é máscara” (p. 87).

⁴³ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 1, p. 203.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 192.

própria atitude de corpo de um aristocrata completo”.⁴⁵ Isolou-se do mundo num apartamento de 4º andar da Baixa lisboeta, morada que mobilou com requinte decadente — “cuidara especialmente das cadeiras — de braços, fundas, moles —, dos reposteiros e dos tapetes”⁴⁶ —, requinte adequado “para manter a dignidade do tédio”,⁴⁷ segundo dizia. A única sociedade em que viveu foi a que ele mesmo imaginou no seu vasto mundo interior ou aquela que concebeu literariamente porque, afinal,

Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana. Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente eu os sinto, tão recortados de encontro aos muros do meu quarto, na noite, na sombra (...) Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo — é impossível ocultar-lhes o som — é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente.⁴⁸

Com tamanha sensibilidade estética, tão habituado a “sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto”,⁴⁹ Guedes confessa ter perdido “a distinção humana ... entre a verdade e a mentira”.⁵⁰ Assim, despreza o mundo

⁴⁵ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 1, p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17-8.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

exterior, que considera “um pesadelo inestético”,⁵¹ detesta a vida prática e repudia decididamente todo o utilitarismo burguês — “detesto o útil”, lê-se a páginas tantas do seu *Livro*.⁵²

Ora, o *Livro* que Vicente Guedes se compraz em escrever é, na realidade, o que o mantém vivo — é o lugar, por excelência, da plena realização da sua “atitude natural de insinceridade”,⁵³ da sua vocação de fantasista ou *sonhador* inadaptável à vida comum. Trata-se, aparentemente, de um *diário íntimo* composto de fragmentos incompletos, “apontamentos espirituais”⁵⁴ que às vezes se parecem com cartas que o autor escreveu apenas para se entreter porque, segundo ele, “Só as cartas comerciais são dirigidas. Todas as outras devem, pelo menos para o homem superior, ser apenas dele para si próprio”.⁵⁵

Mas Guedes não é propriamente um egocêntrico à maneira romântica. Pelo contrário, parece possuir um ego pulverizado e declara não saber ao certo quais são as suas idéias, os seus sentimentos, o seu caráter.⁵⁶

⁵¹ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 1, p. 79.

⁵² *Ibid.*, p. 130.

⁵³ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 145.

Tenho as opiniões mais desencontradas, as crenças mais diversas. É que nunca penso, nem falo, nem ajo... Pensa, fala e age por mim sempre um sonho qualquer meu em que me encarno de momento (...)

De *meu*, só sinto uma incapacidade enorme, um vácuo imenso, uma incompetência ante tudo quanto é a vida. Não sei os gestos a acto nenhum real (...)
Nunca aprendi a existir.⁵⁷

Assim, a existência que Vicente Guedes contempla é tão-somente a existência *em sonho* — e o *Livro do Desassossego* que ele escreve apresenta-se, em última análise, como um desfigurado *preceituário estético*: uma espécie de propaganda, falsamente despretensiosa, da *estética do sonho* ou *estética do artifício*. “Pregador da renúncia”⁵⁸ convicto e confesso, Guedes só sabe dar às suas pregações o tom do “que nada ... nos cure do prazer quase-espasmo de mentir”.⁵⁹

Estamos, portanto, diante de um esteticista exemplar e de um simbolista que não esconde a sua wagneriana afeição por Luís da Baviera, símbolo maior da renúncia, “Rei do Desapego”, “Imperador da Morte e do Naufrágio, sonho vivo errando, faustoso, entre as ruínas e os exílios do mundo”.⁶⁰ E estamos também diante de uma incongruência que Fernando Pessoa terá decerto notado porque oportunamente a

⁵⁷ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 1, p. 144.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

emendou: não condiz nada com um temperamento tão *impecavelmente aristocrata* como o de Vicente Guedes a banal profissão de ajudante de guarda-livros — que ele, de resto, *não assume em momento nenhum*. Para garantir a coerência da ficção, seria preciso alterar a personalidade criada ou então mudar a sua ocupação. Pessoa optou por manter a ocupação, deixando de lado o heterônimo Vicente Guedes e o seu *Livro do Desassossego* que, por esta razão, se apresenta mais visivelmente fragmentário e incompleto do que aquele outro que seria, a partir de 1929, atribuído a Bernardo Soares.

Mas não nos admire a insistência de Pessoa na profissão de “ajudante de guarda-livros”. Isto é compreensível porque, por maiores que fossem as suas afinidades com o *Simbolismo* — elas eram mesmo grandes e, até onde posso julgar, Eduardo Lourenço está coberto de razão no que toca a esta questão⁶¹ —, não se pode todavia esquecer que ele foi afinal um dos iniciadores do *Modernismo* em Portugal. Pessoa não era indiferente ao espírito da sua época e há de ter reconhecido que, às portas da década de 1930, pareceria já insustentavelmente anacrônica uma aristocracia tão inabalável como a de Vicente Guedes. Assim como a nobreza não pôde resistir à espantosa ascensão da burguesia da era industrial, Fernando Pessoa não pôde deixar

⁶¹ Em *Fernando, rei da nossa Baviera*, Lourenço afirma seguramente que “É à luz, agora soberana, do *Livro do Desassossego* que todo o texto — falsamente plural — de Fernando Pessoa deve ser relido. Aí está o retábulo da sua vera e incruenta paixão. É um retábulo simbolista pouco conforme ao mito-Pessoa de um vanguardismo estridente e todo exterior, mas talvez esse mito seja mais do nosso engano que da sua verdade. *Toda a sua vida foi simbolista. Nem há na literatura do Ocidente mais completa expressão do Simbolismo*” (p. 19; grifo meu).

de substituir Vicente Guedes — que sonhava à vontade no interior de um apartamento luxuosamente mobilado — por Bernardo Soares — triste (e efetivo) contabilista condenado a sonhar tão intensamente quanto Guedes, mas ora no interior acanhado de um escritório de armazém de fazendas situado na Rua dos Douradores, na Baixa lisboeta, ora “no seu quarto alugado”,⁶² guarnecido de “móvel tosca”⁶³ e localizado num 4º andar da mesma Rua dos Douradores.

A substituição é feita a contrapelo, evidentemente. Logo no “Prefácio” ao seu *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares critica o advento do Romantismo e a instituição da democracia moderna, lamentando a “ruína da influência aristocrática”.⁶⁴ Porém, como a realidade burguesa se impõe inapelavelmente, a modesta condição de “ajudante de guarda-livros” será o fundamento mesmo da criação da personalidade deste semi-heterônimo que quase não vê limites entre o *lugar onde trabalha* e o *lugar da sua intimidade* (repare-se que escritório e morada se situam, ambos, no mesmo âmbito da Rua dos Douradores). É como se ele não pudesse existir senão como ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa — e ele mesmo afirma, com amarga consciência, que se “tivesse o mundo na mão, trocava-o ... por um bilhete para [a] Rua

⁶² PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 14.

⁶³ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

dos Douradores”.⁶⁵ Dado este *parti pris*, a criação do novo autor do *Livro do Desassossego* passa a fazer-se com notável desembaraço na articulação dos diversos elementos — físicos, psíquicos e morais — constitutivos da sua personalidade.

Soares tem um “metro e setenta de altura”, pesa “sessenta e um quilos”,⁶⁶ aparenta trinta anos, tem a face pálida com ar de sofrimento e veste-se “com um certo desleixo não inteiramente desleixado”.⁶⁷ Não se lembra da mãe, que morreu quando ele tinha um ano, nem chegou a conhecer o pai, que vivia longe e que se matou dois anos depois de ter morrido a mãe.⁶⁸ Acredita que ter ficado órfão tão cedo foi a causa da sua “indiferença sentimental”,⁶⁹ mas afinal se considera “feliz por não ter já parentes” e não se ver “assim na obrigação ... de ter que amar alguém”.⁷⁰ A sua indiferença sentimental, quanto mais não seja, é o que está na origem do seu obstinado pendor intelectual e do seu assumido *esteticismo*:

Tenho para com tudo que existe uma ternura visual, um carinho da inteligência — nada no coração. Não tenho fé em nada, esperança de nada, caridade para nada. Abomino com náusea e pasmo os sinceros de todas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos...

(...)

⁶⁵ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 270.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 289.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁸ Cf. *ibid.*, p. 31-2.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 267.

Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa.⁷¹

Com efeito, a privação de afetos familiares parece ter levado Bernardo Soares a apegar-se ao universo de relações que a sua fantasia lhe concede e a afeiçoar-se, sobretudo, aos artifícios da *linguagem* pela qual os seus sonhos se exprimem. Assim, mais que essencial à sua vida, *a prosa que ele escreve é quase a sua identidade mesma* que, se se insinua quando ele declara que “minha pátria é a língua portuguesa”,⁷² se revela mais abertamente quando admite que

Sou, *em grande parte*, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. E, acima de tudo, estou tranquilo, como um boneco de serradura que, tomando consciência de si mesmo, abanasse de vez em quando a cabeça, para que o guiso [*sic*] no alto do boné em bico (parte integrante da mesma cabeça) fizesse soar qualquer coisa, vida tinida do morto, aviso mínimo ao Destino.⁷³

⁷¹ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 267.

⁷² *Ibid.*, p. 281.

⁷³ *Ibid.*, p. 255. O grifo é meu.



FIGURA 6 – Mário Botas, *Retrato evocativo de Fernando Pessoa* (1980)

Nisto as duas versões do *Livro do Desassossego* são muito parecidas — a segunda é também, como a primeira, um preceituário estético dissimulado⁷⁴, onde se prega a renúncia de tudo o que não seja “contemplação estética da vida”.⁷⁵ Tal e qual Vicente Guedes, Bernardo Soares escreve “como quem dorme”⁷⁶ e considera que a “literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida”.⁷⁷ Para ambos a “vida é oca, a alma é oca, o mundo é oco. Todos os deuses morrem de uma morte maior que a morte. Tudo está mais vazio que o vácuo. É tudo um caos de coisas nenhuma”.⁷⁸

Mas aqui convém lembrar que, diferentemente de Guedes, Bernardo Soares *não é homem de um livro só*. A par do seu *Livro do Desassossego* — ajuntamento de “impressões sem nexos, nem desejo de nexos” em que ele narra a sua “autobiografia sem factos”, a sua “história sem vida”⁷⁹ —, compõe ainda o *livro comercial* do escritório em que trabalha, livro de números que também o acompanha durante toda a sua vida.⁸⁰ E é esta, precisamente, a sua tragédia: ser naturalmente um *sonhador* e socialmente um *contabilista*; ser *escritor* e também, por força, *escrevente*. Ele mesmo declara, com profunda amargura: “Nunca tive dinheiro para poder ter tédio à vontade...”⁸¹

⁷⁴ Georg Rudolf Lind chama “breviário do decadentismo” ao *Livro do Desassossego*. Veja-se o seu excelente artigo na revista *Persona* (Porto), n. 8, 1983.

⁷⁵ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 22.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 258.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰ Cf. *ibid.*, p. 92.

⁸¹ *Ibid.*, p. 201.

Assim, Soares pode apenas identificar-se “em grande parte” — mas não inteiramente — com os sonhos que concebe e com a prosa que escreve. Em parte ele é prosa, em parte é números e cálculos. O cotidiano rasteiramente burguês que ele vai vivendo na Lisboa dos anos 30 constitui também, em larga medida, a sua personalidade:

Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteadado com o nome de Cesário Verde, mas não o fecharia sem nele inscrever os nomes do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, do Vieira caixeiro de praça e do António moço do escritório. E a todos poria, em letras magnas, o endereço-chave LISBOA.⁸²

É, de resto, a ocupação rasteira de contabilista que o prende ao mundo real e que faz dele um observador do espaço urbano tão lúcido quanto Cesário Verde — um *flâneur* da cidade de Lisboa que, para se expressar, substitui o verso pela prosa. É a imprescindível função de ajudante de guarda-livros que, surpreendentemente, lhe confere o potencial de *escritor moderno*, dividido entre o espetáculo dos sonhos que a sua própria alma lhe oferece como um “teatro íntimo”⁸³ e aquele outro espetáculo,

⁸² PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 207.

⁸³ *Ibid.*, p. 92.

todo exterior, que lhe é dado pelo “colorido variadíssimo de Lisboa”⁸⁴ com os seus “casais futuros, ... os pares das costureiras, ... rapazes com pressa de prazer, ... os reformados de tudo, ... os vadios parados que são donos das lojas”⁸⁵, a “gente que se apinha onde o antigo teatro espelha luz na rua larga”,⁸⁶ “os arruamentos, os letreiros, as pessoas vestidas e falando, os empregos, os jornais...”,⁸⁷ e também — ainda que isto lhe pese — os “veículos, ... os produtos da ciência — telefones, telégrafos — que tornam a vida fácil, ou os subprodutos da fantasia — gramofones, receptores hertzianos — que, aos a quem divertem, a tornam divertida”.⁸⁸ É, enfim, a sua condição *sine qua non* de passeante da Rua dos Douradores que o distingue sensivelmente de Vicente Guedes porque faz dele, menos que um livre sonhador, um “intervalo ... entre o que sonho e o que a vida fez de mim”.⁸⁹

Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo (...) o comum com singularidade, e sou poeta com aquela alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia. Mas também há momentos, e um é este que me oprime agora, em que me sinto mais a mim que às coisas

⁸⁴ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 273.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 273.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 263.

externas, e tudo se me converte numa noite de chuva e lama, perdido na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios de terceira classe.⁹⁰

Em quaisquer desses momentos, aflora sempre em Bernardo Soares uma intuição de que “todos nós, que sonhamos e pensamos, somos ajudantes de guarda-livros num Armazém de fazendas, ou de outra qualquer fazenda em uma Baixa qualquer”.⁹¹ Impõe-se-lhe a cada instante um pressentimento do *nonsense* insofismável de tudo — sejam os sonhos, seja o real cotidiano:

E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não incarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios.⁹²

Descrente, portanto, de toda e qualquer *ação*, Soares dedica a sua vida ao único ato que lhe parece válido — justamente porque lhe assegura refúgio: quer quando registra números num livro comercial, quer quando compõe os “versos em prosa”⁹³ do seu *Livro do Desassossego*, é ao *ato de escrever* que ele se restringe: “Achego-me à minha secretária como a um baluarte contra a vida”.⁹⁴ Neste aspecto ele é, sem dúvida, tão exemplarmente *esteticista* quanto Vicente Guedes — e aqui nós

⁹⁰ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 75.

⁹¹ *Ibid.*, p. 78.

⁹² *Ibid.*, p. 41.

⁹³ *Ibid.*, p. 264.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 41.

oportunamente recordamos a hipótese de Eduardo Lourenço, que julga não haver diferença *essencial* entre os fragmentos do *Livro* escritos por volta de 1913 e aqueles compostos a partir de 1929.⁹⁵

Mas precisamente porque é evidente o “alheamento” esteticista tanto em Guedes quanto em Soares, e precisamente porque este último não se cansa de afirmar que não é “ninguém, absolutamente ninguém”,⁹⁶ que não é senão “uma figura de livro, uma vida lida”⁹⁷ artificialmente construída “a ouro e sedas, em salas supostas, palco falso, cenário antigo, sonho criado entre jogos de luzes brandas e músicas invisíveis”⁹⁸ — precisamente por isso será precipitado considerar a obra do passeante da Rua dos Douradores como a menos mascarada ou menos ficcional no universo literário do demiurgo Fernando Pessoa, como todavia faz o mesmo Eduardo Lourenço.⁹⁹ Afinal, o *Livro* de Bernardo Soares parece distinguir-se de um *journal intime* como o de Henri Frédéric Amiel sobretudo pela eficiência dos *artifícios de linguagem* ou dos “bons

⁹⁵ Ainda em *Fernando, rei da nossa Baviera*, Lourenço constata que a diferença entre Vicente Guedes e Bernardo Soares não passa de uma questão de “escrever a mesma vivência de oposta maneira”: é o “mesmo sentimento do *nada*” que Soares inscreve “no coração do real trivialíssimo” e que Guedes prefere registrar a partir de uma “assumpção simbólica abstracta” desse mesmo real (p. 92). Segundo o crítico de Vence, o que salta aos olhos tanto em Guedes quanto em Soares é a descoberta espantosa e angustiante da “imobilidade existencial”, do “sem-sentido absoluto e do naufrágio” (p. 91) inevitável de tudo o que constitui a nossa vida e o mundo em que vivemos.

⁹⁶ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 297.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 256.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁹⁹ Também Richard Zenith, embora advirta, na “Introdução” ao *Livro do Desassossego* de 1999, que “não devemos confundir a criatura com o seu criador” (p. 15), considera Bernardo Soares simplesmente “um eco” (p. 16) do seu criador, chegando a dizer que a “ficção de Soares” é “a quase-realidade de Pessoa” (p. 29).

momentos verbais”, que no texto do suíço sucumbem a uma “insuportável interiorice”.¹⁰⁰

Contudo, se vale a pena insistir na tese segundo a qual o *Livro do Desassossego* é, de fato, acentuadamente *autobiográfico*, porque Fernando Pessoa também, ele mesmo, sempre se empenhou em *transformar-se em ficção*, e advertidamente classificou Bernardo Soares como um *semi-heterônimo* apenas¹⁰¹, e ainda tomou a liberdade de inserir no *Livro* “uma carta *real* ... dirigida a sua Mãe”¹⁰² — então, que ao menos sejam as seguintes as primeiras palavras a transferirem-se, experimentalmente, da boca (ou da pena) de Soares para a de Pessoa: “Tenho sido actor sempre, e a valer. Sempre que amei, fingi que amei, e para mim mesmo o finjo”.¹⁰³ Ou estas: “Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças”.¹⁰⁴

Também este “diário” a que Pessoa se dedicou pelo menos até meados de 1934¹⁰⁵ sugere, pois, a idéia de um *camarim* que nos faz lembrar estas palavras de Natália Correia relativamente ao *Diário do último ano*, de Florbela Espanca:

¹⁰⁰ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 260.

¹⁰¹ Em “O *Livro do Desassossego*: um breviário do decadentismo”, Georg Rudolf Lind (cf. nota 74, p. 183) observa que Pessoa tencionava publicar o *Livro do Desassossego* para “familiarizar o leitor, duma maneira decentemente disfarçada, com as condições de vida do homem Fernando Pessoa, empregado no comércio tal como o ajudante de guarda-livros B. Soares” (p. 21).

¹⁰² LOURENÇO, E., *Fernando, rei da nossa Baviera*, p. 87. Trata-se da cópia da carta datada de 5/6/1914, que Fernando Pessoa destinou à sua mãe, que então se encontrava em Pretória, na África do Sul (cf. PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 1, p. 118-9).

¹⁰³ PESSOA, F., *Livro do desassossego*, v. 2, p. 282.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁵ Lembre-se que Fernando Pessoa morreu em 20/11/1935.

"Desprende-se deste diário o aroma das flores e perfumes do camarim em que a actriz se prepara para entrar na última cena: a morte."¹⁰⁶

¹⁰⁶ CORREIA, N., Prefácio ao *Diário do último ano*, p. 11.

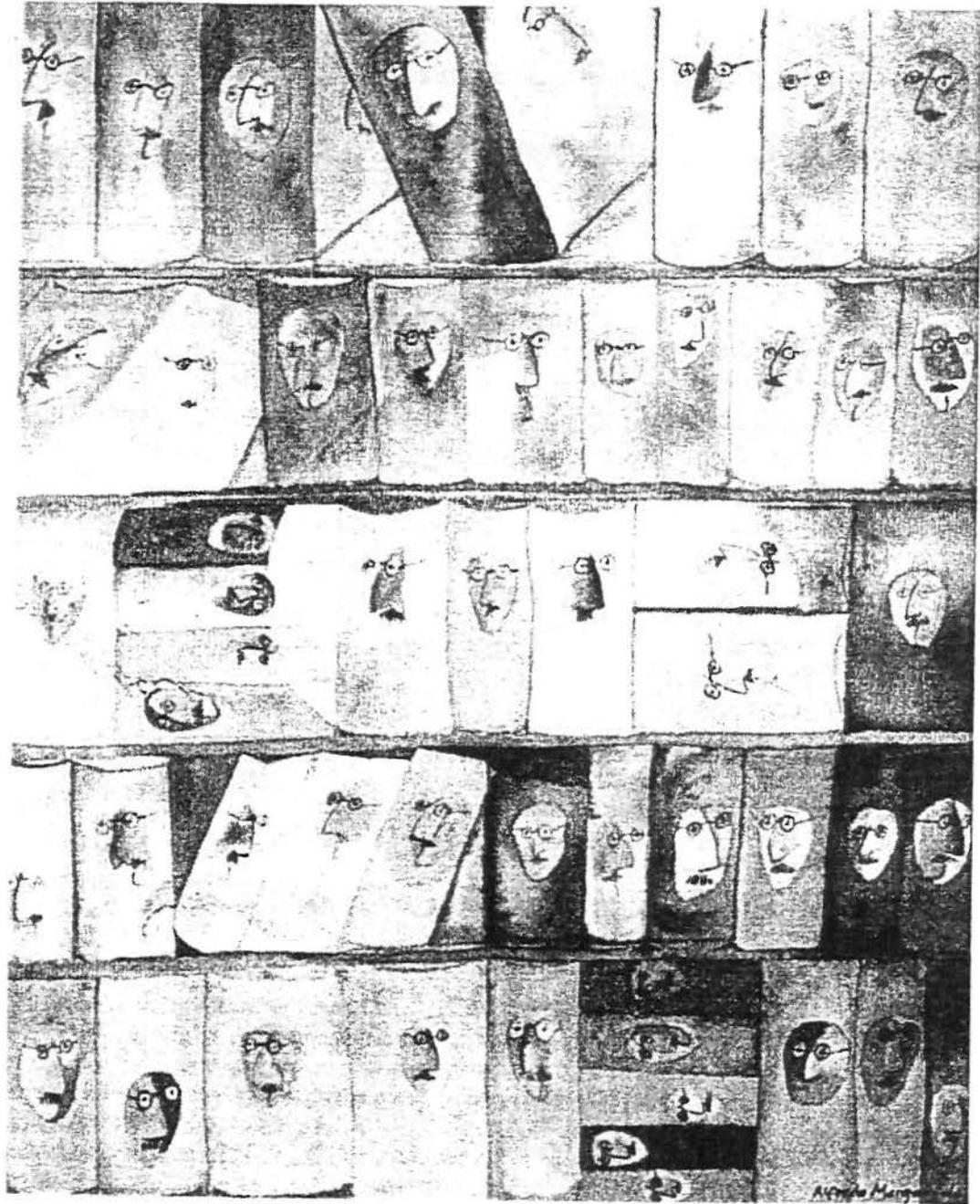


FIGURA 7 – Alfredo Margarido, *A biblioteca* (1988)

QUAL LUGAR PARA FLORBELA ESPANCA?

(Em guisa de conclusão)

Presa por um último fio ao século XIX, [Florbelá Espanca] nunca tentou sequer suprimí-lo. Lá revoluções não lhe quadravam. O *Orpheu* (primeiro rebate coletivo do século XX na literatura portuguesa) mal a atingiu por pontes indiretas. Fernando Pessoa? Nem reparou. Nas noites de febre branca apenas lhe martelava a obsessão de manter esperto o fogo do rastilho tradicional Antero - Junqueiro - Nobre - Eugénio de Castro, quase a extinguir-se. Associem a esta lista mais dois ou três poetas franceses (Baudelaire, Verlaine, Samain ...) e pronto, completa-se o quadro. (José Gomes Ferreira, *A memória das palavras*, p. 237)

A afirmação de José Gomes Ferreira a respeito de um suposto anacronismo literário de Florbelá Espanca remonta aos já longínquos anos 60, mas produziu ecos altissonantes que até hoje ressoam em algumas das manifestações mais respeitáveis da crítica florbeliana. No caso de Florbelá, a tese do anacronismo é, na verdade, quase consensual: trata-se de uma postura paradigmática que, todavia, convém reavaliar. Afinal, o caso é o de uma escritora que, nascida em 1894 e falecida em 1930,

produziu o essencial da sua obra literária na década de 1920,¹ quando os modernistas portugueses² se empenhavam em fortalecer as bases do movimento anunciado em 1915 pela revista *Orpheu*.

Ora, todos sabem que Florbela não pode ser considerada *modernista*, que não participou da agitação órfica dos seus contemporâneos. No entanto, há para a sua marginalidade algumas razões e probabilidades que devem ser ponderadas — e, se é verdade que Florbela ficou presa por um último fio ao século XIX, é também provável que esse mesmo fio tenha amarrado vigorosamente uma parte significativa da produção literária dos melhores escritores portugueses das três primeiras décadas do século XX. De qualquer maneira, uma justa crítica literária deve deixar-se orientar primeiramente por um *senso histórico* que, já de antemão, não permite deslocar simplesmente Florbela Espanca para os fins do século XIX, arrancando-a do século XX em que ela de fato viveu e em que, à margem das vanguardas literárias,

¹ Os volumes publicados por Florbela Espanca, em vida, foram o *Livro de mágoas* (1919) e o *Livro de Sórora Saudade* (1923). Alguns poematos da sua juventude, reunidos no volume *Juvenilia*, assim como os sonetos de *Charneca em flor* e de *Reliquiae* e o volume de contos intitulado *As máscaras do destino* só vieram a lume postumamente, em 1931. Bem mais tarde, publicaram-se também os contos de *O dominó preto* (1982) — escritos provavelmente em 1928 — e o *Diário do último ano* (1981), além de outras primícias literárias em verso e em prosa, datadas de 1915, 1916 e 1917 no caderno *Trocando olhares*, que Rui Guedes publicou no primeiro volume das *Obras completas de Florbela Espanca* (1985) e que, mais recentemente, Maria Lúcia Dal Farra tratou de iluminar em *Florbela Espanca — Trocando olhares* (1994). Cf. p. 22, nota 2.

² Destaquem-se, na literatura, os nomes de Fernando Pessoa (e heterónimos) e José de Almada-Negreiros; Mário de Sá-Carneiro suicidara-se em 1916. Na pintura, Portugal perdera já dois grandes homens do Modernismo — Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardoso — em 1918 e 1919, respectivamente.

produziu uma obra que em muitos aspectos mantém com as obras dos modernistas uma espantosa afinidade, como tentamos mostrar.

Mas passemos a analisar, parte a parte, a citação de José Gomes Ferreira que destacamos como epígrafe porque aqui nos vai servir como *leitmotiv* para uma reflexão histórica.

Em primeiro lugar, cumpre replicar que não ter reparado em Fernando Pessoa nem nas novidades da efêmera *Orpheu* — revista modernista que teve apenas dois números em 1915³ — não é nada que desabone Florbela Espanca e nem é, aliás, falta que se lhe impute. Afinal, no calor dos anos 10 e 20 era bem restrito o círculo de intelectuais que de fato se davam conta da revolução modernista veiculada sobretudo por revistas que vieram a lume depois de *Orpheu*: *Centauro* (1916), *Exílio* (1916), *Contemporânea* (1922-26), *Athena* (1924-25).⁴

O próprio Fernando Pessoa, apesar da admirável produtividade literária dos três grandes heterônimos criados por volta de 1914, só atingirá um mais amplo público leitor a partir da publicação do seu primeiro livro, *Mensagem* (1934) — até porque este livro viria a ser habilmente premiado no ano seguinte pelo Secretariado de

³ Como se sabe, o nº 3 de *Orpheu* foi planejado e chegou a ser parcialmente composto em 1917, mas só recentemente veio à luz em edição preparada por Arnaldo Saraiva (1984).

⁴ Lembre-se que o primeiro e único número da revista *Portugal futurista*, que traria a lume textos de Pessoa, Sá-Carneiro, Almada-Negreiros, Apollinaire e Blaise Cendrars, chegou a sair do prelo em Novembro de 1917 mas foi “apreendido pela polícia à porta da tipografia” (ALMADA-NEGREIROS apud CABRAL MARTINS, F., *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 54).

Propaganda Nacional do Estado Novo português —, e principalmente a partir dos inestimáveis esforços de divulgação do movimento empreendidos pela segunda geração modernista, a da revista *Presença* (1927-40).⁵ Na verdade, para fazer o Primeiro Modernismo mais conhecido dos seus contemporâneos não foi suficiente nem mesmo o comportamento mais radical e escandaloso de Almada-Negreiros, que publicou o seu virulento *Manifesto anti-Dantas* em 1916 e que, segundo consta,

Numa Lisboa em que imperavam as indumentárias solenes e os trajes galantes da *belle époque*, ... apresenta-se, ostensivamente, no Chiado, com barrete de campino e fato-macaco, impondo com provocadora ousadia a demolição radical dos convencionalismos.⁶

Ora, se nem assim os modernistas se fizeram muito conhecidos naquela altura, não se pode com segurança acusar de desatenta uma escritora que, aliás, por circunstâncias da sua vida pessoal esteve quase sempre confinada a meios provincianos (Vila Viçosa e Évora, no Alentejo, Esmoriz e Matosinhos nas proximidades do

⁵ Curiosamente, foi também um presencista — José Régio — que se empenhou em divulgar e fazer valorizar a obra de Florbela na década de 1940. Logo depois dele, Jorge de Sena também se manifestou sobre *Florbela Espanca: ou a expressão do feminino na poesia portuguesa* (1946). Cf. p. 22, nota 1.

⁶ SANTANA LOPES, P., Apresentação. In: ALMADA-NEGREIROS, J. S. de, *Manifesto anti-Dantas*, "não pag."

Porto),⁷ tendo apenas residido em Lisboa pouco mais ou menos de seis anos (provavelmente de Outubro de 1917 até meados de Novembro de 1923) e, ainda assim, com longos períodos de afastamento da capital para tratamentos de saúde em estâncias termais ou lugares afins (Faro, Quelfes, Pedras Salgadas e, por último, Gonça). Mas, ainda que Florbela Espanca tivesse vivido sempre em Lisboa, no Porto ou em Coimbra, mais perto, enfim, dos focos da revolução modernista, resta perguntar se lhe teria sido permitido participar ativamente do movimento. A este respeito, Teresa Rita Lopes tem uma opinião que merece destaque:

Tentemos fazer uma retrospectiva, muito por alto, da literatura portuguesa do século vinte.

Na geração dos Modernistas não há mulheres. Violante de Cisneiros foi episódico pseudónimo de Armando Côrtes-Rodrigues — porque heterónimo, apesar das instigações de Pessoa, não chegou a ser. ...

A *Presença* também é um cenáculo de homens de que uma presença feminina estaria naturalmente banida da mesma forma que, na época, qualquer mulher estaria a mais num grupo de homens num café da província. Florbela Espanca, Irene Lisboa rilharam sem parceiros a sua solidão.⁸

⁷ Já tratei mais demoradamente da biografia de Florbela no primeiro capítulo ("Florbela: vida e contexto") da minha Dissertação de Mestrado: *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca* (1992). Com o título "Florbela entre o mito e a realidade", o capítulo foi parcialmente publicado no *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n. 12, p. 53-63.

⁸ LOPES, T. R., O regionalismo do sexo na literatura portuguesa. *Boletim da Comissão da Condição Feminina* (Lisboa), n. 1-2, p. 117-8.

Com efeito, se é provável que Fernando Pessoa tenha tido conhecimento da existência de Florbela através da polêmica provocada, desde 1931, pela intenção de se fixar o busto da escritora no Jardim Público de Évora,⁹ é também provável que ele não tenha tido grande interesse por ela. De resto, nos seus vários escritos sobre literatura e estética, páginas em que fez análises penetrantes de escritores portugueses e europeus de todos os tempos, Pessoa raramente dedicou duas ou três linhas a alguma mulher — e não são poucos, convém lembrar, os nomes de mulheres escritoras (e boas escritoras) no Portugal contemporâneo do poeta; entre muitos outros, destacam-se os de Irene Lisboa, Marta Mesquita da Câmara, Fernanda de Castro, Branca de Gonta Colaço e Judith Teixeira,¹⁰ para não falar da própria Florbela.

⁹ Dei notícias da polêmica em torno do busto de Florbela no segundo capítulo (“Acertos e desacertos da crítica”) da minha Dissertação de Mestrado, já mencionada. Também este capítulo foi publicado no *Boletim do Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”* (Araraquara), n. 7, p. 47-59. Recomendo ainda a leitura de DAL FARRA, M. L. Apresentação. In: ESPANCA, F., *Antologia*, 1995, p. 13-44. No estudo crítico que faz ali, a autora chama a atenção para um poema de autoria desconhecida, datilografado e intitulado “À memória de Florbela Espanca”, que foi encontrado no espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Lisboa e que seria um considerável indício de que Pessoa tivera notícia da existência de Florbela.

¹⁰ Sobre Judith Teixeira há algo mais a dizer. Num programa apresentado pela televisão portuguesa em 1988, Natália Correia informava que o seu livro *Decadência* fora apreendido pelos censores do Estado Novo nos anos 20, fato que teria provavelmente chamado a atenção e despertado o interesse dos modernistas pelo seu nome — “um nome de que nenhuma antologia ou ensaio nos dá notícia”, dizia ainda a apresentadora do programa, acrescentando que a poetisa Judith Teixeira, “réplica feminina do decadentismo de Mário de Sá-Carneiro nas convulsões luxuriosas que punha nos seus versos, era a única consentida no clube da loucura modernista”. (O Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena” da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Araraquara, dispõe da gravação em VHS do programa: **MÁTRIA - 18. Os anos loucos.**) Cf. a nota 41 do capítulo 1.

Mais recentemente, Cláudia Pazos Alonso (1997) revelou que, já em 1973, António Manuel Couto Viana dedicara um dos artigos do seu livro *Coração arquivista* a Judith Teixeira que, de resto, aparece também na antologia de Albino Forjaz de Sampaio, *As melhores páginas da literatura feminina* (1935), e em *História das nossas avós*, de Cecília Barreira (1992). Pazos Alonso revelou ainda um outro fato, muito interessante: em Junho de 1925, Florbela Espanca publicou o soneto

Privilegiada foi, neste caso, Marta Mesquita da Câmara, a quem Pessoa, ao tratar d' "A poesia nova em Portugal", se refere, de passagem, como "admirável poeta":

Não me ocuparei, pois, dos que, jovens ou não, mas recém-aparecidos na publicação, se servem de formas antigas ou versam, ainda que de um modo novo, temas tradicionais. Por isso não tratarei, por exemplo, dos admiráveis poetas — que por mal conhecidos bem o mereceriam — que são Marta Mesquita da Câmara e Francisco Costa.¹¹

Também é de supor que as boas escritoras fossem mal conhecidas porque haveria para as mais talentosas, naquela altura, uma dificuldade em escapar do preconceito que muito freqüentemente igualava todas como "poetisas de salão", mulheres que faziam "poesia como mera prenda doméstica, sem nenhum conhecimento da tradição poética e sem nenhuma finalidade artística".¹² E é certo que há, sobretudo desde 1910, com a implantação da República em Portugal, uma profusão de mulheres que se põem a escrever — bem ou mal —, amparadas e estimuladas pelo movimento feminista que se consolidava sob os auspícios da ideologia republicana.

"Charneca em Flor" no terceiro número da revista *Europa*, que era dirigida por Judith Teixeira (cf. ALONSO, C. P., *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, p. 46).

¹¹ PESSOA, F., *Páginas sobre literatura e estética*, p. 193.

¹² DAL FARRA, M. L., *Apresentação da Antologia de Florbela Espanca*, p. 17.

Mas, como não queremos demorar aqui em questões de gênero,¹³ convém retomar logo aquilo que, para já, mais interessa: o suposto anacronismo literário de Florbela Espanca. Passemos, pois, para a última parte da afirmação de José Gomes Ferreira, não porém sem ressaltar que o desencontro entre Florbela e os modernistas deve ser compreendido num contexto para o qual concorrem circunstâncias sociais e culturais, além de fatores biográficos que não podem ser desconsiderados.

Ao caracterizar Florbela como escritora não-revolucionária (“Lá revoluções não lhe quadravam”) e associar o seu nome aos de poetas como Antero, Junqueiro, Nobre, Eugênio de Castro, Baudelaire, Verlaine e Samain, o autor de *A memória das palavras* adota um procedimento que tem sido bastante recorrente nas realizações dos críticos da literatura portuguesa. Trata-se de relegar para os fins do século XIX toda a literatura que se produziu em Portugal nas três primeiras décadas do século XX, antes e depois de *Orpheu* mas sem vínculos explícitos com o movimento que esta revista anunciou. Assim, tudo o que não está diretamente relacionado com o

¹³ Não será demais lembrar que a condição feminina na obra de Florbela Espanca já foi perfeitamente apreciada por Maria Lúcia Dal Farra, para quem tal obra, “tanto a em prosa quanto a em verso, se empenha, desde a sua nascente *Trocando Olhares*, em vasculhar e em ampliar esses mesmos limites do feminino, tomando a este como a sua questão literária de base” (DAL FARRA, M. L., *Florbela: um caso feminino e poético*, 1995, p. 131; grifo meu).

A meu ver, tão substancial quanto a questão do feminino é, em Florbela, a adesão à *estética da teatralidade* que ao longo deste trabalho procurei explicar e que prescinde de qualquer distinção de gênero.

Modernismo passa a vincular-se aos programas das grandes correntes estéticas finisseculares: o Naturalismo e o Decadentismo-Simbolismo.

Vejam-se, por exemplo, os estudos que Óscar Lopes (1987) dedicou aos autores portugueses que se situam *Entre Fialho e Nemésio*.¹⁴ Ali, todos os escritores não-modernistas que constituem a chamada “Geração da República” são classificados como poetas *pós-simbolistas* (Afonso Lopes Vieira, Américo Durão, António Correia de Oliveira, António Patrício, Bernardo de Passos, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes etc.) ou como prosadores *pós-naturalistas* (Aquilino Ribeiro, Raul Brandão e outros autores com tendências regionalistas ou cosmopolitas).

Da mesma maneira, a respeitável *História da literatura portuguesa* de Saraiva & Lopes, na sua 16ª edição, apresenta em apenas 11 linhas a obra de Florbela Espanca com uma feição contundentemente híbrida: inserida no quadro dos escritores neo-românticos e decadentistas, Florbela é tida como “sonetista com laivos parnasianos esteticistas” e autora também de “contos algo *decadentes*”¹⁵ — invocam-se, assim, os valores de três “escolas” do século XIX (Romantismo, Parnasianismo e Decadentismo) para se tentar compreender a singularidade da escritora. Curiosamente, a edição posterior (1996) substitui os “laivos parnasianos esteticistas” da sonetista por “laivos anteriores e de António Nobre”, além de mudar os “contos

¹⁴ LOPES, O., *Entre Fialho e Nemésio*, v. 1.

¹⁵ SARAIVA, A. J., LOPES, O., *História da literatura portuguesa*, 16. ed., p. 1007.

algo *decadentes*" para "contos onde domina a figura do irmão, que morreu como aviador"¹⁶ — notações mais certeiras, sem dúvida.

Não é muito diferente, de resto, o procedimento da crítica relativamente à literatura produzida no Brasil entre 1900 e 1922. A respeito do rótulo "Pré-Modernismo" que se aplica a toda a literatura brasileira desse período, Sylvia Leite lembra que já Regina Zilberman o leu

como classificação segregadora da produção literária da virada do século, que assim viveria uma espécie de "diáspora histórico-literária", sendo alguns adotados pelo Parnasianismo, outros pelo Simbolismo e alguns outros (como Euclides da Cunha, Lima Barreto ou Augusto dos Anjos) "... reunidos sob a classificação que lhes retira toda e qualquer identidade: a de Pré-Modernismo, denominação insatisfatória porque os arruma na história da literatura pelo que seus herdeiros virão eventualmente a ser".¹⁷

Em Portugal, Gomes Leal e principalmente Cesário Verde são autores que têm merecido da crítica um tratamento especial que os destaca como precursores do Modernismo bem antes da virada do século. No segundo volume de *Entre Fialho e Nemésio*, Óscar Lopes (1987)¹⁸ dedicou a Cesário as páginas que antecedem o seu estudo sobre os modernistas propriamente ditos.

¹⁶ SARAIVA, A. J., LOPES, O., *História da literatura portuguesa*, 17. ed., p. 967.

¹⁷ LEITE, S. T. A., O pré-modernismo em São Paulo, *Rev. Let.* (São Paulo), v. 35, p. 169.

¹⁸ LOPES, O., *Entre Fialho e Nemésio*, v. 2, p. 461-73.

Decerto, o movimento de vai-e-vem de que os críticos se servem para “arrumar” alguns escritores na história da literatura é legítimo ou, pelo menos, razoável; em qualquer caso, todavia, é preciso proceder com muita cautela.

Voltemos então a Florbela. Os nomes dos poetas franceses e portugueses aos quais José Gomes Ferreira associa o desta escritora remetem-nos às três últimas décadas do século XIX, quando a “crise do pensamento e das instituições”, a “decadência inexorável dos valores políticos, sociais e culturais em que se escorava a civilização oitocentista”¹⁹ propiciavam a radicalização das posturas estéticas da *Arte pela Arte* que os escritores decadentes e simbolistas levaram às últimas conseqüências. Pois é mesmo aí, como vimos, que ganha alento a *estética da teatralidade*, cujos princípios, bem entendidos, podem surpreendentemente iluminar um contexto sócio-cultural no qual *Florbela Espanca se aproxima dos mais destacados modernistas portugueses* — Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e Fernando Pessoa —, escritores que, à primeira vista, com ela nada têm em comum.

Entenda-se, portanto, que não se trata aqui de desmentir José Gomes Ferreira — poeta e crítico excelente cuja opinião acerca de Florbela nós destacamos e glosamos justamente em razão do seu caráter *exemplar*. Muitos críticos o seguiram e perscrutaram até à saturação as ligações da escritora com o século XIX (com António

¹⁹ SPAGGIARI, B., *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, p. 40.

Nobre, principalmente) — ligações que são, aliás, evidentes. A espécie de berlinda em que a acomodaram parece prendê-la tão tenazmente que já será difícil — mas necessário, segundo o nosso alvitre — reconduzi-la ao *outro lugar*, que ela também pode ocupar, ao lado de escritores que foram, digamos assim, *do século XX*.²⁰ (E, contudo, não estiveram Sá-Carneiro, Almada e Pessoa, por sua vez, fortemente vinculados a muitos dos valores do Decadentismo-Simbolismo? Sim, é o que nos parece e que tentamos demonstrar.

²⁰ Algumas sugestões originais e muito interessantes foram feitas recentemente, nesse sentido, por BUESCU, H. C., *What's in a name?* Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca. In: LOPES, O. et al, *A planície e o abismo*, p. 99-107; MORÃO, P., Florbela: o *Diário* de 1930, *ibid*, p. 109-16; NEVES, M. B., Florbela Espanca ou a revelação da personagem, *ibid*, p. 205-14; ROSA, A. N., As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa, *ibid*, p. 237-48.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. Textos de Florbela Espanca

Mulher de perdição. Manuscrito pertencente ao “Grupo dos Amigos de Vila Viçosa”
(Vila Viçosa - Portugal).

O aviador. *D. Nuno*, Vila Viçosa, 17 jun. 1928. p. 4.

Sonetos completos. 7. ed. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1946. 223p.

Diário do último ano. 2. ed. (fac-similada) Amadora: Bertrand, 1982. 71p.

O dominó preto. Amadora: Bertrand, 1982. 211p.

As máscaras do destino. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1982. 181p.

Obras completas. Org. R. Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985-1986. 7v.

Trocando olhares. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de M. L. Dal
Farra. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. 347p.

Antologia. Org. M. L. Dal Farra. Rio de Janeiro: Agir, 1995. 166p. (Nossos Clássicos,
121).

Poemas. Estudo introdutório, organização e notas de M. L. Dal Farra. São Paulo:
Martins Fontes, 1996. 338p.

6.2. Outros textos

- ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. *Obra completa*. Org. A. Bueno. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 1v. 1123p. (Biblioteca Luso-Brasileira; Série Portuguesa).
- ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997. 275p. (Temas Portugueses).
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Édition établie par J. Dupont. Paris: Flammarion, 1991. 373p.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. e posf. T. Cruz. Lisboa: Vega, 1993. 103p. Tradução de: Le peintre de la vie moderne.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trans. H. K. Mendes da Silva, A. de Brito, T. Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 108p.
- BERNARDINO, Teresa. A crítica social em Florbela Espanca. *Diário de notícias*, Lisboa, 26 out. 1982. p. 7.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A vida e a obra de Florbela Espanca*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979. 262p.
- BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. 4 ed. Amadora: Bertrand, 1982. p. 7-33.
- BUENO, Alexei. Cronologia. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Org. A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 29-31.

- BUESCU, Helena Carvalhão. *What's in a name?: Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca*. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994*. 1. ed. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 99-107.
- CABRAL MARTINS, Fernando. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994. 353p. (Imprensa Universitária, 104).
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 538p. (Prismas).
- CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. 258p.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. Bela. In: _____. *A falta*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 90-5.
- CASTRO, Eugénio de. *Belkiss: rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*. 2 ed. Coimbra: França Amado Ed., 1909. 189p.
- CENTENO, Yvette Kace. Prefácio. In: ESPANCA, F. *O dominó preto*. Amadora: Bertrand, 1982. p. 7-21.
- CESÁRIO VERDE, José Joaquim. *O livro de Cesário Verde*. Aveiro: Estante, 1989. 167p. (Autores Portugueses de Ontem, 7).

- CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, F. *Diário do último ano*. 2 ed. Amadora: Bertrand, 1982. p. 7-30.
- CORREIA, Hélia. Florbela. In: *Perdição: exercício sobre Antígona; Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1991. p. 59-100.
- CUNHA, Teresa Sobral. O desassossego de Pessoa. *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 25 ago. 1999. p. 40-1.
- DAICHES, David. A crítica e a sociologia. In: _____. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. T. Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967. p. 349-64.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: os sortilégios de um arquétipo. *Estudos portugueses e africanos* (Campinas), n. 2, p. 53-66, nov. 1983.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. *Estudos portugueses e africanos* (Campinas), n. 5, p. 111-22, 1985.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela Espanca – *Obras completas*. *Colóquio-Letras* (Lisboa), n. 92, p. 87-90, jul. 1986.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Apresentação. In: ESPANCA, Florbela. *Antologia*. Rio de Janeiro: Agir, 1995. p. 13-44. (Nossos Clássicos, 121).
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. *Quinto Império* (Salvador), n. 4, p. 121-32, jun. 1995.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. v-lxi.

- FERREIRA, José Gomes. Encontro com Florbela. In: _____. *A memória das palavras: ou o gosto de falar de mim*. 2. ed. Lisboa: Portugalia, 1966. p. 233-40.
- FRANÇA, José-Augusto. Almada Negreiros, letras e artes. In: ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 17-50.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC, FAPESP, 1997. 286p. (Teatro, 34).
- GAUTIER, Théophile. "Prefácio" às *Flores do mal* de Charles Baudelaire. In: MORETTO, Fúlvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 41-51.
- GUEDES, Rui (Org.). *Fotobiografia de Florbela Espanca*. Lisboa: Dom Quixote, Rio de Janeiro: Livraria Paisagem, 1985. 265p.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1992. 269p.
- HAMBURGER, Michael. Identidades perdidas. In: _____. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sessenta*. Trads. M. A. Flores, M. C. Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 49-67.
Tradução de: The truth of poetry: tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960's.
- HARTNOLL, Phyllis (Ed.). *The Oxford companion to the theatre*. 3 ed. London: Oxford University Press, 1967.

- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 1032p. (Paidéia).
- HUYSMANS, J. - K. *Às avessas*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 273p. Tradução de: À rebours.
- JARDIM, Aurora. Florbela Espanca. *Eva* (Lisboa), p. 42, nov. 1944.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os sortilégios de Circe*: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca. Campinas, 1992. 128p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela: acertos e desacertos da crítica. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n. 7, p. 47-59, jan.-jun. 1995.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela entre o mito e a realidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n. 12, p. 53-63, jul.-dez. 1997.
- LEITE, Sylvia H. Telarolli de Almeida. O pré-modernismo em São Paulo. *Rev. Let.* (São Paulo), v. 35, p. 167-84, 1995.
- LELLO popular: novo dicionário ilustrado luso-brasileiro. Porto: Lello & Irmão, 1990. 1434p.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Florbela Espanca: os perigos da comodidade. *Expresso*, Lisboa, 11 set. 1982. p. 29-R.

- LIND, Georg Rudolf. *O Livro do Desassossego: um breviário do decadentismo*. *Persona* (Porto), n. 8, p. 21-7, 1983.
- LOPES, Maria Teresa Rita. O regionalismo do sexo na literatura portuguesa. *Boletim da Comissão da Condição Feminina* (Lisboa), n. 1-2, p. 110-20, jan.-jun. 1984.
- LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*. 2. ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985. 583p.
- LOPES, Maria Teresa Rita. *Pessoa por conhecer: roteiro para uma expedição / textos para um novo mapa*. 1. ed. Lisboa: Estampa, 1990. 2v.
- LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 1, 459p.
- LOPES, Óscar. Cesário Verde ou do romantismo ao modernismo. In: _____. *Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 2, p. 461-73.
- LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994*. 1. ed. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. 257p. (Outras Obras).
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993. 147p. (Temas Portugueses).
- LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist art*. London: Thames & Hudson, 1995 (reprint). 216p. (World of Art).
- MARTINO, Pierre. *Parnasse et Symbolisme (1850-1900)*. 10 ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1958. 220p.

- MATHIEU, P.-L. *Gustave Moreau*. Trad. T. Blondel, L. Guiney, M. Hutchinson. Paris-New York: Flammarion, 1995. 311p. Original francês.
- MÁTRIA - 18. Os anos loucos (programa serial para a televisão portuguesa). Direção de Dórdio Guimarães, texto e apresentação de Natália Correia. Lisboa: Laboratórios de Imagem e Som da R. T. P., E. P., 1988. color., son., v. o. portuguesa.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966. 820p.
- MORÃO, Paula. Florbela: o *Diário* de 1930. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994. 1. ed. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 109-16.
- MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 234p. (Textos, 9).
- NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. In: _____. *Conhecimento de poesia*. Salvador: Livraria Progresso, Universidade da Bahia, 1958. p. 227-32.
- NEVES, Margarida Braga. Florbela Espanca ou a revelação da personagem. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994. 1. ed. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 205-14.
- NORDAU, Max. *Dégénérescence*. Trad. de l' allemand par A. Dietrich. Paris: F. Alcan, 1894. 2v.

- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Trad. J. M. Macedo, S. Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Tradução de: *Pariser bilder (1830-1848): antibourgeoise ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*.
- ORPHEU 3. Edição preparada por Arnaldo Saraiva. Lisboa: Ática, 1984.
- OSAKABE, Haqira. Florbela e os estereótipos da feminilidade ou À margem de um artigo que se fez à margem de um conto que se fez à margem de um soneto. *Estudos portugueses e africanos* (Campinas), n. 2, p. 67-77, nov. 1983.
- OSAKABE, Haqira. Apresentação. In: PESSOA, F. *Livro do desassossego / por Vicente Guedes e Bernardo Soares*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. v. 1, p. 7-13.
- OSAKABE, Haqira. Antero e Pessoa. *Estudos portugueses e africanos* (Campinas), n. 28, p. 5-36, jul.-dez. 1996.
- PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 5-28.
- PERNES, Fernando (Org.). *Fernando Pessoa e a Europa do século XX*. s. l.: Fundação de Serralves, 1991. 308p.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e poemas dispersos*. Org. de António Quadros. 2 ed. Mem Martins: Europa-América, 1999. 175p. (Livros de Bolso Europa-América, 502).

- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind, J. P. Coelho. Lisboa: Ática, s. d. 381p.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* / por Bernardo Soares. Pref. e org. de J. P. Coelho, recolha e transcrição de M. A. Galhoz e T. S. Cunha. Lisboa: Ática, 1982. 321p. (Obras Completas de Fernando Pessoa).
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. Seleção e apresentação de J. F. Lourenço. Lisboa: Ulisseia, 1985. 364p. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 21).
- PESSOA, Fernando. *Páginas sobre literatura e estética*. Mem Martins: Europa-América, 1986. 240p. (Livros de Bolso Europa-América, 475).
- PESSOA, Fernando. *Alguma prosa*. Org. C. Berardinelli. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 247p.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* / por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Org. T. S. Cunha. 1. ed. Lisboa: Presença, 1990. 2v.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* / por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Versão integral. Recolha, leitura, org. e notas de T. S. Cunha. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. 2v. (Viagens da Voz).
- PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas de T. S. Cunha. 1. ed. Lisboa: Presença, 1994. 351p. (Ler Pessoa).
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. R. Zenith. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 534p.
- POE, Edgar Allan. *Annabel Lee, Ulalume & O corvo*. Trads. S. Mallarmé, F. Pessoa. Lisboa: Hiena, 1993. 91p. (Memória do Abismo, 46).

- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 911-20.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. P. Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 515p. (Repertórios). Tradução de: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trans. F. M. L. Moretto, G. M. Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 328p. (Ensaio de Cultura, 12).
- REBELLO, Luiz Francisco. *100 anos de teatro português (1880-1980)*. 1 ed. Porto: Brasília Ed., 1984. 307p.
- RÉGIO, José. Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos completos*. 7. ed. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1946. p. v-xv.
- REIS, Maria Antónia. As ficções de Almada. In: ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993. v. 4, p. 9-18.
- ROCHA, Clara. Florbela Espanca – *Diário do último ano*. *Colóquio-Letras* (Lisboa), n. 69, p. 79-80, set. 1982.
- ROSA, Armando do Nascimento. As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de*

- Dezembro de 1994. 1. ed. Lisboa: Vega, Évora: Universidade de Évora, 1997. p. 237-48.
- ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: _____. *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, Brasília: INL, 1973. p. 59-73. (Debates, 7).
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. 4. ed. Lisboa: Ática, 1973. 164p. (Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro, 1).
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo: novelas*. 3. ed. Lisboa: Ática, 1980. 353p. (Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro, 4).
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra poética*. Org. de António Quadros. Mem Martins: Europa-América, s. d. 167p. (Livros de Bolso Europa-América, 420).
- SANTANA LOPES, Pedro. Apresentação. In: ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. *Manifesto anti-Dantas*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993. “não pag.”
- SARAIVA, Antonio José, LOPES, Óscar. Neo-romantismo e simbolismo-decadentismo. In: _____. *História da literatura portuguesa*. 16. ed. Porto: Porto Ed., [ca. 1992]. p. 1001-38.
- SARAIVA, Antonio José, LOPES, Óscar. Neo-romantismo e simbolismo-decadentismo. In: _____. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Ed., 1996. p. 957-92.

- SEABRA PEREIRA, José Carlos. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In: _____. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 1-102.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. A águia e o milhafre (Derrota passionai e malogro do Eu absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário). In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. v. 3, p. i-xxxv.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. A intransmissível presença. In: PAIVA, J. R. (Org.) *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. p. 27-37.
- SENA, Jorge de. *Florbela Espanca: ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Conferência pronunciada na sessão de homenagem do Clube dos Fenianos Portuenses. Porto: Biblioteca Fenianos, 1946.
- SENA, Jorge de. Sobre a ideia de decadência nas artes e nas letras. In: _____. *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973. p. 187-99.
- SENA, Jorge de. Introdução ao *Livro do Desassossego*. In: _____. *Fernando Pessoa & c^a heterónima: estudos coligidos 1940-1978*. Lisboa: Edições 70, 1982. v. 1, p. 177-242. (Obras de Jorge de Sena).
- SILVA, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng^o. António de Almeida, 1994. 348p.

- SILVA, Zina Maria Bellodi da. *Floribela Espanca: discurso do outro e imagem de si*. Araraquara, 1987, 313p. Tese (Livre-Docência) – Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista.
- SOBRAL, Augusto. *Bela-Caligula: impromptu teatral*. Lisboa: & Etc, 1987.
- SPAGGIARI, Barbara. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Trad. C. Moura. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. 128p. (Biblioteca Breve, 66). Original italiano.
- THIERRY, Georges. *A ilha azul*. Trad. Floribella Espanca Lage. Porto: Figueirinhas, 1926. 368p. (Biblioteca das Famílias).
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 3 ed. Porto Alegre: L & PM, 1987. 231p.
- VEIGA, Teresa. A minha vida com Bela. In: _____. *O último amante: novelas*. Lisboa: Cotovia, 1990. p. 9-71.
- WEST, Shearer. *Fin de siècle: art and society in a age of uncertainty*. New York: The Overlook Press, 1994. 152p.
- WILDE, Oscar. O declínio da mentira. In: _____. *Intenções: quatro ensaios sobre estética*. Trad. A. M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992. p. 11-52. Tradução de: Intentions.
- WILDE, Oscar. *O retrato do Sr. W. H.*. Trad. A. Fernandes. Lisboa: Relógio d' Água, 1990. 120p. (Clássicos).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p. Tradução de: Axel's castle.

SUMMARY

Based on a literary reading of Florbela Espanca's work from a perspective that brings the author close to the most revolutionary Portuguese Modernist writers – Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa and Almada-Negreiros –, this thesis assumes an alternative critical approach to the one that considers Florbela Espanca simply as a traditional, non-modern writer, obsessively linked to the nineteenth century literary production. The affinities between Espanca and her true contemporaries, less evident at first, are highlighted here through what will be hence called theatrical aesthetics, that is an aesthetic conception undoubtedly inspired by the "Art for Art's Sake" principle and by the aesthetic tendencies of Decadent and Symbolist writers towards the construction of an artificial world in which everything, including the literary conventions themselves, are intensely marked by the *excess of artifice*, which should displace the values of the real, bourgeois and tasteless world.

Keywords: FLORBELA ESPANCA; COMPARATIVE LITERATURE; THEATRICALITY; AESTHETICISM; DECADENTISM; SYMBOLISM; MODERNISM.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE